Navegando por el mar de vino

Por qué los griegos son importantes

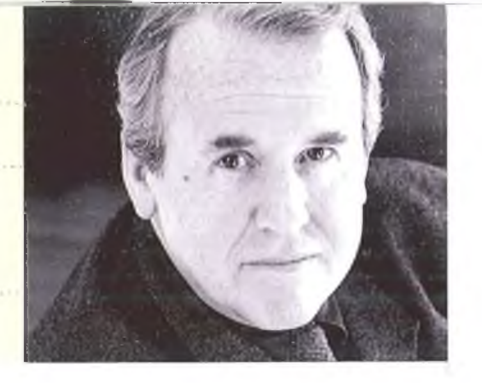
Thomas Cahill



Los griegos inventaron todo, desde los principios de la guerra occidental hasta el misticismo, desde la lógica hasta el arte de gobernar. Muchos de sus logros, en especial en arte y filosofía, siguen siendo hoy enormemente celebrados. Sin embargo, otras importantes innovaciones han sido poco conocidas o poco apreciadas hasta ahora.

En *Navegando por el mar de vino*, Thomas Cahill analiza el legado de los antiguos griegos. El autor explora el mundo griego desde las migraciones de las tribus indoeuropeas hasta la formación de las ciudades-estado, haciendo un profundo recorrido por su literatura, poesía, filosofía, arte y arquitectura. Así muestra que la sociedad griega es una de las más importantes influencias del mundo occidental: por una parte, los judíos nos dieron nuestro sistema de valores; por otra, los griegos nos proporcionaron las herramientas intelectuales por medio de las cuales resolvemos nuestros problemas de filosofía, matemáticas, medicina, física y otras ciencias. Pero Cahill no se limita a lo más conocido. También analiza aspectos negativos como las consecuencias de la exclusión de la mujer de la esfera política y el militarismo que caracterizó al pueblo griego y que es, tal vez, la influencia griega más nefasta en nuestros días.

Traducción de ***Julio Paredes***



Thomas Cahill

Estudió lenguas y literatura clásicas, filosofía y teología medieval, se dedicó al estudio de la Biblia en el Union Theological Seminary de Nueva York y pasó dos años en el Jewish Theological Seminary of America, donde aprendió hebreo. Ha sido profesor universitario, director de publicidad de *The New York Review of Books* y colaborador asiduo de *Los Angeles Times Book Review*. Fue director de publicaciones religiosas en Doubleday, una de las editoriales más importantes de Estados Unidos. Actualmente trabaja en exclusiva en la serie *Los goznes de la historia*, a la cual pertenecen, además de este libro, *El deseo de las colinas eternas* (verticales de bolsillo, 2007), *De cómo los irlandeses salvaron la civilización* (verticales de bolsillo, 2007) y *Los misterios de la Edad Media* (Belacqva, 2007).

«Un triunfo de la divulgación: extraordinariamente culto, de tono informal, entretenido, dirigido a un público amplio, con buen ritmo.»

The New York Times Book Review

«La mejor introducción a la cultura griega clásica que se ha escrito... Bien documentado, agudo y, en conjunto, escrito con un estilo brillante.»

Los Angeles Times

«Sorprendente... Si alguien puede hacer que leamos sobre Homero, Platón, Sócrates, Aristóteles, Tucídides, Jenofonte y otros, ése es Thomas Cahill.»

Chicago Tribune

«Fascinante... Encomiable... Cahill tiene unos conocimientos impresionantes del mundo griego... Su admirable habilidad para sintetizar movimientos de enorme complejidad está presente en todo el libro.»

The Seattle Times

verticales de bolsillo

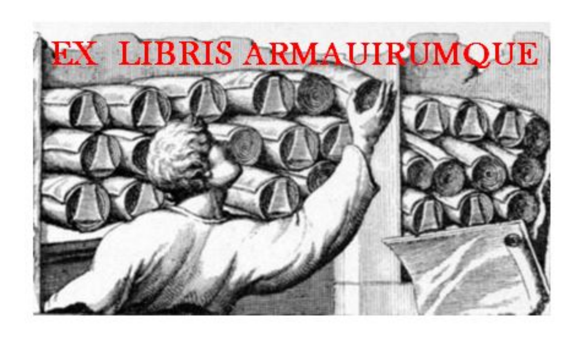
ensayo

Thomas Cahill

Navegando por el mar de vino

Por qué los griegos son importantes

Traducción de Julio Paredes



verticales de bolsillo ensayo



Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, Lima,
México, Panamá, Quito, San José, San Juan, San Salvador, Santiago

Índice

A Madeleine L'Engle
y a Leah y Desmond Tutu

Y a la memoria
de Pauline Kael

Mentores y modelos de vida y arte

ταὶς κάλαισιν ὔμμι νοημμα τῶμον
ου διάμειπτον

El corazón dentro de mí no cambia nunca
hacia ti tan hermosa.

Uno puede lograr la satisfacción de todas las cosas buenas
incluso de dormir, incluso de hacer el amor...

HOMERO

Una vez fuera de la naturaleza nunca más tomaré
mi forma corporal de cosa natural,
sino una forma como aquellas que el orífice griego
forjara en oro y en oro esmaltara
para que el soñoliento Emperador no se durmiera;
o cantaré, posado en una rama dorada,
para damas y señores de Bizancio,
aquello que ha pasado, que pasa o por venir.

WILLIAM BUTLER YEATS

Los goznes de la historia

Normalmente imaginamos la historia como la narración de una catástrofe detrás de otra, una guerra seguida por otra guerra, una atrocidad después de otra, como si la historia no contemplara más que el relato completo del dolor humano, ensamblado en una larga secuencia. Y con seguridad esta es, más que a menudo, una descripción acertada. Pero la historia es también la narrativa de la gracia, el recuento de aquellos maravillosos e inexplicables momentos cuando alguien hizo algo por alguien más, o salvó una vida, otorgó un don, entregó algo más allá de lo que le exigían las circunstancias.

En esta serie, los goznes de la historia, mi intención ha sido la de recontar la historia del mundo occidental como la historia de los grandes dadores de dones, aquellos que han confiado a nuestro cuidado uno u otro de los singulares tesoros que constituyen el patrimonio de Occidente. Es esta también la historia de la evolución de la sensibilidad occidental, la narración de cómo nos convertimos en los individuos que somos ahora y de por qué pensamos y sentimos de la manera como lo hacemos. Y es, finalmente, el recuento de esos momentos esenciales cuando todo estaba en juego, cuando el poderoso torrente que vino a ser la historia de Occidente se encontraba bajo la máxima amenaza y pudo haberse dividido en un centenar de tributarios estériles o congelados sin vida o evaporados en su totali-

dad. Pero los grandes dadores de bienes, arribando en los momentos de crisis, tomaron las medidas necesarias para la transición, la transformación y aún para la transfiguración, dejándonos un mundo más variado y complejo, más alucinante y encantador, más hermoso y potente que aquél que ellos encontraron.

THOMAS CAHILL

Nota del traductor

A lo largo del texto he utilizado las siguientes traducciones para las citas que se detallan a continuación: Para los pasajes de la *Ilíada*, de Homero, la de Antonio López Eire (Cátedra, 2003); para los de la *Odisea*, del mismo autor, la de José Manuel Pabón (Gredos, 2003); para la cita de la *Orestíada*, de Esquilo, la de Julio Pallí Bonet (Aguilar, 1967); para las citas de *Edipo Rey*, de Sófocles, la de Assela Alamillo (Gredos, 1992); para las citas de *Medea*, de Eurípides, la de Antonio Guzmán Guerra (Alianza, 1985); las de la *República*, de Platón, de la de Conrado Eggers Lan (Gredos, 1986); por último, el discurso de Pericles se tomó de *Historia de la Guerra del Peloponeso*, de Tucídides, traducción de Francisco Romero Ruiz (Cátedra, 1988).

Introducción

La manera como llegaron

El pelo de Deméter era amarillo como el maíz maduro del que era señora, pues ella era el Espíritu de la cosecha, la diosa de los campos sembrados y del grano creciente. El suelo roturado era su espacio sagrado. Las mujeres, los primeros seres labradores en el mundo (mientras los hombres se lanzaban al sangriento clamor de la cacería y la guerra), eran sus devotas naturales y le cantaban: «Sea nuestro oficio separar el trigo de la paja bajo alguna ráfaga de viento, escarbar con la gran ventadora por entre las pilas de maíz de Deméter mientras ella está ahí de pie entre nosotras, sonriendo, sus brazos morenos cargados de gavillas, sus amplios pechos adornados con flores del campo».

Deméter tuvo sólo una hija, y no necesitó otra, pues Perséfone era el Espíritu de la primavera. El Señor de las sombras y la muerte, Hades, el Invisible, se la llevó por entre una grieta de la tierra en su veloz carroza negra, tirada por inmensos corceles del color del carbón, hacia el fondo de los reinos de la muerte. Durante nueve días, Deméter anduvo por tierra, mar y aire buscando a su hija, lamentándose, pero ninguno se atrevía a decirle lo que había sucedido; sólo el Sol, que había visto todo. Con la ayuda de Zeus, la madre recuperó a su hija; pero Perséfone, ante la insistencia de Hades, ya había ingerido la semilla de una granada, el alimento de los muertos, y esto significaba que ella tenía que regresar

donde Hades. Al final, se pactó una especie de tregua. Perséfone podía retornar donde su atribulada madre pero debía permanecer un tercio de cada año con el Señor de la noche. Así, durante los cuatro meses anuales cuando muere la diosa de la primavera, en su descenso a las tinieblas, el invierno irrumpe en el mundo. Y, entonces, cuando retorna del reino de la oscuridad, Perséfone impacta siempre a los seres terrenales con algo del pavor y de los olores propios de la tumba.

La historia debe aprenderse a trozos fragmentados. En parte es así porque sólo contamos con pedazos del pasado: esquirlas, estratos, palimpsestos, códices desmoronados con páginas desaparecidas, recortes de noticiarios, fragmentos de canciones, rostros de ídolos cuyos cuerpos hace tiempo se convirtieron en polvo, y que nos ofrecen sólo atisbos de lo que sucedió pero no la realidad completa. ¿Pero, cómo podrían hacerlo? No podemos abarcar ni siquiera la realidad completa de los tiempos que vivimos. Los seres humanos nunca podremos conocer más que una porción, como si viéramos por entre «un cristal oscurecido». Todo el conocimiento nos llega a pedazos. Así, con frecuencia resulta más fácil abarcar el pasado que el presente, en tanto que es pasado, y entonces sus piezas se pueden poner una al lado de la otra, se pueden examinar, contrastar y comparar, hasta cuando se logra tener una visión de conjunto.

Como peces que no saben que nadan en agua, nosotros apenas si tenemos conciencia de la atmósfera de los tiempos por donde nos movemos, de lo extraños y singulares que son. Pero cuando nos acercamos a otra época, su rareza resalta de inmediato ante nosotros, como si esta fuera su cualidad más obvia, y la sensación de encontrarse en un terreno extraño crece en proporción a la antigüedad de la época que investigamos. La primera vez que entré en contacto con gente de otro

tiempo y otro lugar fue con los refranes, las historias y las canciones que mi madre me enseñó cuando era niño. Se trataba de trozos de alguna tradición oral, transmitida a ella por su madre, quien murió antes que yo naciera, una mujer campesina de las regiones de Galway. Muchas de estas palabras sonaban totalmente extrañas para cualquiera criado en la ciudad de Nueva York del siglo XX: «Cuando hayas trillado tanto como yo he arado, entonces sabrás algo»; «Nunca sabrás quién te quitará el carbón del pie cuando te esté quemando»; «Todo zapato viejo encuentra su media vieja». Había estado en una granja una vez pero nunca había visto una trilladora o un arado en funcionamiento, sabía lo que era el carbón pero nunca me había calentado frente a sus llamas, sabía con seguridad qué eran los zapatos y las medias, pero ignoraba todo sobre las arcaicas prácticas del cortejo en los campos de Irlanda. Mi madre me explicó pacientemente que se suponía que este último dicho era una divertida parodia de las viejas criadas y sus perspectivas sentimentales. En cuanto al aspecto sexual de las imágenes, mi madre dejó que me lo figurara por mí mismo. Pero ese oleaje de palabras tuvo un triple (y simultáneo) efecto: primero, la experiencia de entrar en contacto con vidas extrañas por intermedio de las palabras que habían dejado atrás; segundo, el reconocimiento de la humanidad que yo compartía con estos extraños nacidos en otro tiempo y espacio; y, por último, la placentera emoción que un lenguaje intenso y metafórico puede producir en el oyente: la electrizante sensación por detrás de la nuca que anuncia la llegada de los dioses de la poesía.

Y es gracias a este tipo de residuos de palabras y de estas imágenes tentadoramente incompletas como hacemos contacto con el pasado y su gente. Cuando asistía al colegio de jesuitas en Nueva York y empecé a re-

cibir clases de lectura en latín y griego antiguo, tuve la primera percepción escolar de la rareza de otras épocas. En los dioses y héroes de Homero como en la *Metamorfosis* de Ovidio[1], descubrí los fugaces destellos de lo que alguna vez fue un mundo completo: Odiseo arrancando el único ojo del gigante, enorme en la mitad de su frente y con un brillo maligno; los varios hijos de Niobe, fulminados mortalmente uno a uno por las flechas de Apolo y Artemisa mientras Niobe permanecía a un lado, desesperada, víctima de una histeria creciente, consumida finalmente por una desolación aletargada. Nada semejante a estos dramas me había sucedido, ni me sucedería nunca. Jamás me cruzaría con un cíclope ni sería cazado por Apolo, pero aún así, podía sentir lo mismo que sus víctimas: podía reconocer la ansiedad impaciente de Odiseo frente al rostro de un enemigo imbatible y la desesperación ante un cautiverio lento y mortal al servicio de un monstruo (aunque hubiera tenido apenas una escasa experiencia como empleado de alguien más); podía hacer eco del padecimiento de Niobe, de sus fervientes intentos por proteger a sus hijos y de su catatónica desesperación. Yo también conocía oponentes imposibles; también comprendía lo mucho que una madre amaba a sus hijos.

Justo a la vuelta de la esquina de mi colegio se encontraba el Museo de Arte Metropolitano que yo había descubierto sin la ayuda de los jesuitas, quienes eran verbales pero no visuales. Allí, en la vieja galería de arte clásico, vi por primera vez los tenues rastros de pintu-

1. La *Metamorfosis* —un largo poema narrativo de episodios sensuales y concisos— fue deslizado en nuestras manos por un profesor que pareció entender lo mortal que resultaba el currículo de latín para el primer año de bachillerato, y que consistía en su totalidad de discursos políticos por el polisílabo Cicerón sobre temas que sólo podían inducir estupor.

ra en la escultura clásica en mármol y aprendí que los bronces sin ojos alguna vez llevaron iris que parecían naturales. Ahí encontré un modelo bastante fiel del Partenón con sus excitantes y coloridos frisos de dioses y héroes. Llegué a comprender que la antigua Grecia no había sido una colección de elegantes estatuas blancas en mármol sino un lugar encendido en color. Hice entonces la conexión entre estas maravillosas figuras que vivían ahora en la Quinta avenida y los brillantes colores en las metáforas de Homero: «el mar vino tinto», «la mañana con dedos de rosa». Había puesto, sin percatarme, la literatura en contexto.

Comento estas cosas ahora porque mis métodos de aproximación al pasado escasamente han cambiado desde mi niñez y adolescencia. Ensamblo las piezas que tengo, las contrasto y comparo, e intento permanecer ahí al frente hasta cuando puedo empezar a descubrir, a escuchar y amar lo que alguna vez otros hombres y mujeres vivos escucharon y amaron, hasta cuando de estos residuos y fragmentos empiezan a emerger, a moverse y a vivir de nuevo esos hombres y mujeres, entonces es cuando intento comunicar estas sensaciones a mi lector. Así, el lector no encontrará en este libro descubrimientos significativos, como tampoco ningún tipo de erudición de corte sarcástico; por el contrario, si es que he tenido éxito, encontrará sólo los sentimientos y las percepciones de otra época y, en la medida de lo posible, hombres y mujeres de carne y hueso. Para mí, la tarea fundamental del historiador debe ser traer los muertos de regreso a la vida.

Para mantener la sensación de lo fragmentados que son los documentos que estamos enfrentando, inserto una historia al comienzo de cada capítulo, como el relato de Deméter con el que empieza esta introducción. Estos fragmentos, a los que usualmente llamamos «mi-

tos», son piezas que pertenecen a la compleja mitología de los griegos, una mitología elaborada a partir de fuentes distintas en el curso de la prehistoria griega (por lo general desconocida) y también con las sombras de ciertos paisajes y sonidos que aún se pueden encontrar vagamente en nuestro mundo. (En la historia de Deméter, por ejemplo, el lector atento tal vez pueda vislumbrar una prefiguración enigmática de la Madre de la pasión cristiana y de las novenas, ciclos de penitencia de nueve días para rememorar el dolor por la pérdida de su Hijo sobrenatural, quien se levanta del sepulcro entre finales de marzo y principios de abril). Estos fragmentos le ofrecen además al lector un instrumento para aproximarse al material que va en el cuerpo central del capítulo, como otro cristal oscuro por entre el que echar un vistazo.

En ciertos momentos, sin embargo, los fragmentos que despliego para la inspección del lector puede que no encajen correctamente unos con otros, como si se tratara de piezas sueltas de distintos rompecabezas. En tales casos, aconsejaría paciencia. Hay instantes en los que un fragmento lo suficientemente grande se convierte en un pequeño muro, otro segundo fragmento un nuevo muro para levantar en ángulo recto con el primero. Un par de puntales y vigas más adelante y tal vez hayamos construido para nosotros un precario cobertizo donde podremos refugiarnos momentáneamente ante los embates y las arremetidas de la cruda historia. Pero levantar ese apoyo puede consumir la mejor parte del capítulo y, si así sucede, es probable que el fragmento que estudiamos parezca desconectado de la totalidad. Sólo cuando nos retiramos hacia atrás podemos ver que hemos estado ensamblando algo que puede resistir el embate de los vientos.

Los orígenes de los griegos residen en el misterio. Quiénes eran, para empezar, los griegos y de dónde vinieron son asuntos que han quedado oscurecidos bajo las gruesas brumas que envuelven nuestra comprensión de la Europa prehistórica. Sin ningún registro escrito, debemos arreglárnoslas con las claves que puedan ofrecer la lingüística y la arqueología. La mas factible es que los guerreros que entraron a caballo hacia los valles de Grecia en la mitad del segundo milenio a. C. fueran originarios de las montañas del Cáucaso, entre el mar Negro y el mar Caspio. Gradualmente, estos agresivos jinetes se abrieron paso hacia el suroeste por entre los Balcanes hasta llegar a las escabrosas penínsulas, quebradas por unas montañas que no se parecían en nada a las montañas de sus tierras originarias, y hasta las islas volcánicas y bahías del mar Egeo, que les servirían como residencia permanente. La lengua que hablaban era una especie de urdimbre de raíces indoeuropeas, lo que significa que su dialecto delataba vínculos con otras hordas belicosas: los altivos arianos de la India; los medio roqueros eslavos, con sus grandes alegrías y sus penas aún más profundas; los enloquecidos celtas de Galacia, Europa central, Galia, Gran Bretaña e Irlanda; los glaciales e implacables germanos y vikingos, quienes antes y después de los griegos cabalgaban desde el sombrío norte para aterrorizar y someter a los pueblos agricultores, que no estaban preparados para combatir contra hombres armados y a caballo.

De los pueblos agricultores nativos con los que se encontraron aún sabemos menos, a excepción del hecho de que veneraban no al dios de los rayos y morador del cielo, Zeus, sino a la fecunda Tierra, fuente de su abundancia; «la tierra que nos alimenta a todos», como la llamaría más tarde Homero. La primitiva presencia de los nativos originarios de Grecia aún puede sentirse

en los relatos, sobre la muerte y el renacimiento anual del mundo natural, como el de Deméter. Por más penosos que hayan sido sus enfrentamientos con los caucásicos, tanto los granjeros como los invasores se convirtieron con el tiempo en una única cultura, unidos en la lengua, la religión y las costumbres. Existen indicios en los restos arqueológicos descubiertos a finales del siglo XIX y comienzos del XX de cómo pudo haberse dado esta unidad cultural.

En Cnossos, en el centro norte de Creta, el arqueólogo inglés sir Arthur Evans encontró la capital, tiempo atrás abandonada, de una civilización que él denominó «Minoan» (en recuerdo del legendario rey Minos), y que formaba un conjunto de elegantes edificios diseñados para soportar los terremotos y dar cobijo a una sofisticada forma de vida. Frescos en vivos colores nos dan acceso a un extraño mundo de minoicos escasamente vestidos, hombres de pelo largo, sin barba y ataviados con correas y taparrabos, mujeres con faldas y corsetes que dejaban sus pechos al aire, jóvenes acróbatas de ambos sexos que desnudos ejecutaban con agilidad saltos mortales sobre el lomo de los toros. Los minoicos contaban con los rudimentos de un lenguaje escrito, conocido por los investigadores gracias a unos pocos ejemplos fragmentados, y llamado Lineal A[2]. Hasta donde

2. Según un estudio reciente y controvertido de Kenneth Lapatin, titulado *Mysteries of the Snake Goddess*, sir Arthur y sus «restauradores» tal vez crearon estos frescos, o por lo menos los mejoraron considerablemente, y a la vez crearon una fábrica verdadera de objetos «minoicos» para exportación. El arqueólogo inglés fue, sin duda, un excéntrico sacado de las páginas de Evelyn Waugh, puntilloso y chiflado; ¿pero habrá sido capaz de engaño al por mayor? Sin duda, mucha tinta académica será derramada antes de que podamos saber la verdad sobre este asunto. Independientemente del consenso final (que puede ser difícil de alcanzar, dada la significativa inversión que

podemos afirmar, la escritura es pictográfica y silábica, semejante a la escritura de los mesopotámicos y los egipcios, pero los signos parecen haberse empleado sólo para realizar inventarios que daban cuenta de sus extensas empresas comerciales, pero nunca para propósitos más literarios. Los símbolos casi con seguridad no representan el griego, pese a que los minoicos eran el cenit de esa cultura nativa que veneraba a la Gran madre. Su pueblo floreció aproximadamente entre el 2000 y el 1400 a. C., momento en el que fue destruido. Del por qué o cómo no podemos estar seguros, pero probablemente la causa haya estado en la poderosa erupción de un volcán en la isla de Tera (hoy Santorini), que se levanta justo al norte de Creta central. Esta isla, que antes de sus catastróficas erupciones era mucho más grande, puede muy bien haber dado pie a la leyenda del «continente» perdido de la Atlántida.

El descubrimiento de los minoicos a principios de 1900 había estado precedido por otros descubrimientos que electrizaron a Europa. En la década de 1870, Heinrich Schliemann, un empresario hecho a sí mismo y promotor al estilo de Barnum*, declaró que había descubierto las ruinas de la antigua Troya, la ciudad que según la descripción de la *Ilíada* había sido sitiada durante diez años por los ejércitos griegos, que finalmente habían conseguido destruirla gracias al famoso ardid

---

tanto museos como colecciones privadas han hecho en objetos que les llegaron con el imprimátur de sir Arthur), el Lineal A se mantendrá como una parte del récord arqueológico válido, como también lo harán los elementos influyentes de la religión y la arquitectura minoica, ya que algunas muestras han sido descubiertas en zonas que no tienen relación alguna con sir Arthur.

* P. T. Barnum. Empresario norteamericano del siglo XIX, pionero en el mundo del circo y del espectáculo en Estados Unidos. *(N. del T.)*

del caballo de madera. Schliemann descubrió además un conjunto de tesoros a los que proclamó como «el tesoro de Príamo», rey de los troyanos. Schliemann atavió a su atractiva esposa griega con las antiguas baratijas, la fotografió, y la designó como el vivo retrato de Helena de Troya. A pesar de que el «tesoro de Príamo» pertenece a un periodo que precede al escenario de la *Ilíada* en un milenio o más, existe el consenso general de que Schliemann en realidad sí descubrió el lugar donde se levantaba Troya: en la costa de Asia Menor en la entrada hacia el Helesponto (hoy Los Dardanelos).

Aunque el descubrimiento de Troya consiguió los más grandes titulares, el descubrimiento más importante de Schliemann —por lo menos desde la perspectiva de comprender el origen de los griegos— fue el desenterramiento de varias fosas en el área de Micenas, en el noreste del Peloponeso. Aquí reinó Agamenón, líder de los ejércitos griegos frente a Troya; y aquí, según la leyenda, habría sido asesinado al regreso de la guerra por su esposa, Clitemnestra, y su amante, Egisto. Una vez más Schliemann se excedería al afirmar que las tumbas guardaban los restos de los soldados de Agamenón y también al legendario rey, que tenía una máscara de oro. «He visto el rostro de Agamenón», declaró Schliemann. Aunque se confirmó que tanto la máscara como las tumbas fueron elaboradas siglos antes de Agamenón y la Guerra de Troya, el descubrimiento aportó bastante información sobre el gradual enlace entre los invasores griegos y los agricultores nativos.

Mucho antes de que reinara Agamenón, sus ancestros, enterrados en estas fosas —«ahí en la tumba se sostienen los muertos de pie», escribió Yeats de los similares enterramientos de la Edad de bronce en Irlanda— confirmaron ser típicos guerreros indoeuropeos, altos, cargados de armas, enamorados de los metales preciosos y

de su exhibición; aunque también en la imaginería simbólica de su cerámica y joyería acogían ya el culto originario por la Diosa madre. El conjunto de ruinas de esta Micenas de los Héroes revela también apreciables préstamos tomados del diseño de la arquitectura minoica, aunque menos grandiosos y elegantes, y más cercanos a una fortaleza que a su modelo. La lengua de los micénicos era una forma temprana de griego, como se hizo claro una vez se descifró el código llamado Lineal B, que revela una serie de señales pictográficas-silábicas, un lenguaje de contabilidad derivado del Lineal A, pero lleno de raíces griegas y nombres propios. Este sistema de escritura desaparecería para los micénicos después del décimo siglo a. C. durante la «Edad Media» de Grecia y de la que sabemos poco. (Eventualmente, los griegos necesitaron una forma nueva de escritura que pudiera satisfacer no sólo necesidades comerciales sino también literarias).

Pero en la cultura de la protohistórica Micenas, como sucedía en otras regiones de Grecia, los invasores y los nativos empezaban a unirse, «un lenguaje mezclándose con el otro, lado a lado», como escribiera Homero en la *Odisea*. Tanto fue así, que una vez se levanta la cortina en el periodo histórico, ya no hay manera de separar estas mutuas influencias, pues para el 800 a. C. Grecia, en un tiempo un mosaico de identidades en conflicto (de las que sólo unas pocas podemos identificar hoy), emerge de las sombras prehistóricas como un mundo diverso pero unificado.

I
El guerrero

Cómo combatir

Zeus, quien controlaba la lluvia y las nubes y sostenía en la mano el terrible rayo, era el Señor del cielo y el más poderoso de los dioses, aunque no era el más viejo. Él y otros once olímpicos—los dioses y las diosas que habitaban en el paraíso en la cima del monte Olimpo, la montaña más alta de Grecia— habían sido precedidos en el reino por los antiguos dioses, los titanes, a quienes destronaron. Los titanes habían sido engendrados por el Padre Cielo y la Madre Tierra, quienes existían antes que cualquier otro dios, y emergieron del Caos primordial, cuyos hijos, Oscuridad y Muerte, concibieron a la Luz y al Amor (así la Noche es la madre del Día), haciendo posible la llegada del Cielo y la Tierra.

Zeus, hijo del depuesto titán Cronos, vivía en un enamoramiento perpetuo, por lo que cortejaba y a menudo violaba hermosas mujeres, tanto inmortales como mortales, quienes concebirían dioses y semidioses; esto complicaría considerablemente las relaciones familiares en el Olimpo. Hera, esposa y hermana de Zeus, vivía además perpetuamente celosa, en intrigas permanentes para derrotar una rival después de otra e imponerles crueles castigos. Pero todas las diosas, incluso las vírgenes, eran propensas a los celos; y fue esta debilidad la que contribuyó a que estallara la Guerra de Troya; guerra que empezó, como la tentación de Eva en el Paraíso, con una manzana.

Había una diosa, Eris, que no pertenecía al panteón del Olimpo, y a quien los dioses solían dejar por fuera de sus maravillosas celebraciones, pues era el Espíritu de la discordia. Fiel a su naturaleza, cuando descubrió que no había sido invitada a la boda del rey Peleo con la ninfa Tetis, arrojó hacia el vestíbulo del Olimpo, donde se celebraba el banquete, una manzana con dos palabras escritas encima: tēi kallistēi *(para la más hermosa). Todas las diosas quisieron reclamarla, pero al final quedaron sólo las tres más poderosas para disputarse la manzana: Hera, la diosa con ojos de vaca, Atenea, la diosa de la guerra —quien brotó de la cabeza de Zeus— y Afrodita, a quien los romanos llamaron Venus, la sonriente e irresistible diosa del Amor, nacida de las espumas del mar.*

Zeus rebusó sabiamente ser el juez de este concurso de belleza pero recomendó a Paris, príncipe de Troya, quien había sido desterrado como pastor al monte Ida; su padre, el rey Príamo, había recibido el oráculo de que un día su hijo sería la ruina de Troya. Paris, afirmó Zeus, era reconocido como versado juez de la belleza femenina (y de nada más, debió haber añadido). Las tres diosas no perdieron tiempo en aparecerse ante el desconcertado príncipe pastor y ofrecerle cada una algún tipo de soborno: Hera le prometía convertirlo en Señor de Eurasia, Atenea lo haría victorioso en la guerra contra los griegos, Afrodita le daría la mujer más hermosa del mundo. Paris se decidió por Afrodita, quien le dio a Helena, hija de Zeus y la mortal Leda.

Pero había una pequeña complicación: Helena estaba casada con Menelao, rey de Esparta y hermano de Agamenón de Micenas, el más poderoso rey de Grecia. Pero, con la ayuda de Afrodita, Paris consiguió sacar a Helena de la casa, mientras Menelao estaba ausente, y llevarla a Troya. Cuando Menelao regresó y descubrió

lo que había sucedido, buscó la ayuda de todos los jefes griegos, quienes previamente habían prestado juramento para respaldar los derechos de Menelao como esposo en caso de ocurrir una cosa semejante. Sólo dos se mostraron reacios: el astuto y realista Odiseo, rey de Ítaca, quien amaba tanto su hogar y su familia que tuvieron que engañarlo para que se uniera a la aventura; y el más grandioso guerrero de Grecia, Aquiles, cuya madre, la ninfa Tetis, sabía que él moriría si partía hacia Troya. Aquiles decidió unirse finalmente a los ejércitos griegos, ya que estaba predestinado a escoger una victoria gloriosa en la batalla ante una larga vida privado de honor. Entonces las numerosas naves de los reyes griegos, cada embarcación con más de cincuenta hombres, zarparon hacia Troya en persecución de un rostro, el rostro de Helena, y que en las poderosas palabras de Marlowe fue «el rostro que lanzó al mar miles de naves».

Qué diferencia de sentimiento entre el juicio de Paris y las aflicciones de Deméter. Si la historia más antigua es un genuino mito, una tragedia inexorable representada de manera recurrente y al nivel de cualquier pesadilla cósmica, la más tardía parece una especie de viejo melodrama de salón sobre los característicos caprichos de hombres y mujeres, donde el asunto gira monstruosamente fuera de control y concluye en una farsa trágica. Si Deméter nos llevaba de regreso a una forma de existir agrícola que imaginaba la Tierra y sus manifestaciones como asuntos de nutrición maternal, los estridentes dioses del Olimpo, retándose y destronándose unos a otros, los hombres siempre dispuestos para la guerra y la conquista sexual, las mujeres tomando el control sólo gracias a una especie de zalamería soterrada, son proyecciones de una cultura guerrera que sitúa la victoria en el combate armado por encima de todos los demás objetivos; o por lo menos así *parece* ser, ya que siempre existen, al interior profundo de toda sociedad, sueños que toman una dirección distinta, aún contraria, de sus propósitos establecidos meticulosamente con anterioridad. Pero primero examinemos lo obvio: las superficies visibles de esta sociedad belicosa de metales resplandecientes y armas bulliciosas.

El mundo micénico descubierto por Schliemann era el mundo de Agamenón y sus predecesores, el mundo

cantado por Homero en sus dos magníficas epopeyas, la *Ilíada* y la *Odisea*, escenificadas, hasta donde podemos establecer, en la Grecia egea del siglo XII a. C., una época que he denominado «protohistórica» debido a que una precaria forma de escritura, Lineal B, estaba en vigencia en ese momento, a pesar de que se usaba sólo para llevar libros de contabilidad. Los relatos de esta época, sin embargo, se preservaron como poesía oral por los bardos errantes y se escribieron sólo mucho más tarde, cuando una forma aún más flexible de escritura pasó a ser de uso corriente y permitió el registro de una épica de longitud enorme y sutil elegancia.

La *Ilíada* no comienza con la manzana y las diosas sino con un desafío mucho más terrenal, entre Agamenón, líder de los ejércitos griegos, y Aquiles, el mejor combatiente. La flota griega ha estado desde hace largo tiempo atracada en la costa troyana y el ejército dirigido por los caudillos ha sitiado hasta el cansancio la ciudad fortificada, que ha conseguido soportar los asaltos durante nueve años. Pero el genial e imbatible Aquiles —a quien Homero llama inmediatamente *dios* o «noble», una palabra cuyas raíces indoeuropeas significan «como un dios» o «resplandeciente como los astros celestes»— ha abandonado el campo de batalla indignado por el trato que ha recibido del altivo Agamenón. Pues Agamenón ha confiscado para él la concubina de Aquiles, una muchacha que este ganó como botín de guerra. Agamenón justifica el hecho de arrebatarle la concubina a Aquiles en que él ha tenido que acceder a lo impensable y entregar *su* concubina, también botín de guerra, pues el padre de esta, Crises, sacerdote de un cercano templo de Apolo, invocó la cólera de su dios sobre los griegos (a quienes Homero llama «aqueos», «argivos» o «dánaos», dependiendo de las necesidades de la rima). El auditorio de Homero conocía con anteriori-

dad los antecedentes y detalles de la historia, así que no tenían porqué sentirse desorientados con este tipo de comienzo, el resumen del conflicto entre los dos hombres, un conflicto con fatales consecuencias tanto para los griegos como para los troyanos:

Canta, diosa, de Aquiles el Pelida
ese resentimiento —¡que mal haya!—
que inflingió a los aqueos mil dolores,
y muchas almas de héroes esforzados
precipitó al Hades,
y de sus cuerpos el botín hacía
de perros y de todas
las aves de rapiña,
y el designio de Zeus se iba cumpliendo
desde el primer momento
en que se separaron,
después de una disputa,
el Atrida, caudillo de guerreros,
y Aquiles que vástago es de Zeus.

¿Quién fue de entre los dioses el que a entrambos
los enzarzó en reyerta
para que contendieran?
El hijo fue de Zeus y Letó,
que, con el rey habiéndose irritado,
una peste maligna suscitó
a lo largo de todo el campamento,
y así las huestes iban pereciendo,
porque el hijo de Atreo
al sacerdote Crises despreciara;
de los aqueos a las raudas naves
habíase él llegado
a liberar a su hija
y un rescate trayendo sin medida
y entre sus manos llevando cogidas
las ínfulas del flechador Apolo,
en la parte de arriba implantadas
de su cetro de oro,

y a todos los aqueos suplicaba,
mas sobre todo a entrambos los atridas,
caudillos de las huestes:
«Atridas, y vosotros
los restantes aqueos
que calzáis bellas grebas,
que los dioses, que habitan
olímpicas mansiones, os concedan
de Príamo arrasar la ciudadela
y llegar bien a casa;
mas liberadme a mi querida hija
y aceptad el rescate, venerando
a Apolo, hijo de Zeus,
el flechador certero».
Entonces todos los demás aqueos
con clamor aprobaron
que se hubiera respeto al sacerdote,
y que aquellos espléndidos rescates
aceptaran; mas no placía el acuerdo
a Agamenón el hijo de Atreo,
en el fondo de su alma,
antes bien, al contrario,
le despedía de mala manera
y añadía un encargo
con dura reprimenda:
«No te encuentro yo, viejo,
de las cóncavas naves a la vera,
bien sea que aquí ahora te detengas,
bien sea que más tarde vuelvas luego,
no suceda que de nada te valgan
ni el bastón, ni las ínfulas del dios.
A ella no habré yo de liberarla
hasta que la vejez le sobrevenga
en mi palacio, en Argos,
bien lejos de su patria,
con ideas y venidas
mi telar atendiendo
y compartiendo mi lecho conmigo;
mas, vete, y no me irrites
porque sano más bien de aquí tu partas».

Así dijo, y el viejo tuvo miedo,
y a su palabra iba obedeciendo,
y en silencio echó a andar por la ribera
del mar multibramante,
y llegándose luego
a un lugar apartado,
con oración ferviente,
a Apolo soberano,
al que Letó pariera,
la de hermosos cabellos,
el viejo así rogaba:
«Óyeme, soberano,
el del arco de plata,
tú que Crisa proteges
y Cila muy divina,
y que en Ténedo reinas
con fuerza, prepotente,
Esminteo, si acaso
alguna vez ya a ti
te erigí un templo grato
o en tu honor pingües muslos
de toros y de cabras te quemé,
cúmpleme este mi voto:
que con tus flechas los dánaos paguen
estas lágrimas mías».
Así dijo en su ruego
y oyóle Febo Apolo
y bajó de las cumbres del Olimpo
irritado en su pecho,
llevando suspendidos de sus hombros
el arco y la aljaba de dos tapas,
y las flechas sonaron a su espalda
cuando el dios, enojado, se movió;
y avanzaba a la noche parecido,
y aparte de las naves se asentaba,
y lanzó una saeta;
y de su arco de plata
terrible fue el chasquido;
a los mulos primero él atacaba
y a los veloces perros,

después, empero, a los hombres mismos
la puntiaguda flecha disparando,
alcanzaba y, frecuentes,
de manera continua,
las piras de cadáveres ardían.

He querido transcribir esta extensa cita para recordarle al lector el esplendor de Homero. Si pudiera, procedería ahora a transcribir el poema entero antes de seguir adelante. Es tan espléndido, la obra maestra fundamental de la literatura occidental, con esa terrible belleza de la Edad de bronce griega y en un lenguaje tan ágil como las flechas de Apolo —nótese la sobrecogedora imagen de lo ineludible en la media línea «avanzaba a la noche parecido»— acompañado al mismo tiempo por una maravillosa fuerza capaz de lustrar cada detalle hasta darle total brillo.

El efecto de la plaga de Apolo es que todos los griegos comprenden la causa de su infortunio y que, por lo tanto, la hija del sacerdote debe retornar donde su padre si es que desean liberarse de la plaga. El caudillo Agamenón, forzado a acceder al consenso general, toma como su particular premio de consolación a la concubina de Aquiles, precipitando así su deserción de la guerra. Durante la mayor parte de los 24 libros del poema, Aquiles permanece sentado en su tienda enfurecido, deliberando si permanecer al margen o abandonar de una vez por todas a los griegos, izar velas y largarse a casa, junto con los compatriotas que están bajo su mando.

Qué mundo tan extraño es este, tan lejano del nuestro. El tema del poema, como Homero nos revela desde la primera palabra, es el resentimiento de un héroe —«cólera» en las primeras traducciones— pero tanto el resentimiento como la cólera parecen encontrarse en todas partes: en Aquiles, en Agamenón, en Crises, en Apo-

lo, en cada uno de los personajes que nos aparecen en el curso de las primeras cincuenta líneas. Homero comienza con una súplica invocatoria —a la Musa de la poesía épica— pero sólo unas líneas más adelante encontramos una segunda súplica: la del sacerdote a su dios de los diferentes nombres, el absolutamente gracioso pero «certero flechador» Apolo. Y un tercer dios es invocado: Zeus, para quien Aquiles como Apolo son «queridos» y quien, se da a entender, es la fuerza oculta detrás de la historia, manejando de alguna manera los hilos de la acción, pues, como Homero nos dice en una sugestiva frase, «el designio de Zeus se iba cumpliendo».

Homero invierte poco tiempo en hacer comentarios sobre sus personajes. Estos revelan su personalidad con palabras y acciones y no por medio de las explicaciones del poeta. Pero nosotros desde fuera tenemos la sensación de que los personajes humanos han quedado atrapados como fuertes nadadores en mitad de una corriente que resulta mucho más poderosa que sus más decididos forcejeos, una corriente invisible que los arrastrará donde le plazca, a pesar de sus esfuerzos. Al mismo tiempo, esta corriente no es una esencia totalmente aislada: es hasta cierto punto la suma de todos los personajes, tanto dioses como hombres, pues tanto a los dioses como a los hombres los impulsa el imperativo del honor. La deshonra de Hera y Atenea a manos de Afrodita, y la posterior deshonra de Menelao a manos de Paris, han hecho que la guerra sea inevitable; Apolo es deshonrado por la deshonra que le revela el suplicante Crises; la necesidad de Agamenón de aparecer como supremo comandante choca contra la necesidad de Aquiles de ser honrado como el guerrero supremo.

Sentimos que, hasta cierto punto, estas motivaciones —y muchas otras que aún están por revelarse— impul-

san la acción del poema hacia su inevitable conclusión. Como afirma el vidente Calcas en su inquietud por la ira de Agamenón:

> Pues muy fuerte es un rey cuando se irrita
> con un varón de poca importancia.
> Que aunque hoy mismo su cólera reprima,
> para más tarde guarda, sin embargo,
> de su pecho en el fondo,
> el rencor hasta al fin satisfacerlo.

Así sucede con los reyes poderosos; no hay nada que hacer al respecto. Pero no es como si Agamenón pudiera adueñarse del terreno por el peso de su ira. Su ira debe confrontarse con la ira y la voluntad de los otros. Cuando desafía a Aquiles diciéndole que él personalmente vendrá a llevarse su concubina —«para que sepas bien cumplidamente cuánto soy yo que tú más poderoso»— Homero nos revela el corazón de Aquiles palpitando «en su pecho velludo», indeciso ante varias alternativas:

> reflexionó, perplejo e indeciso,
> si o bien desenvainando aguda espada
> de al lado de su muslo, a los unos
> de allí los levantara,
> y luego él al Atrida intentaría
> matarlo, o bien su cólera calmara
> y el ardor de su alma refrenase.

Sólo la intervención de Hera, «la diosa de los blancos brazos», quien «a ambos por igual ella en su alma amaba», impide que la ira de Aquiles encuentre su blanco. Envía de inmediato a la tierra a la diosa de la guerra Atenea, quien, visible sólo ante los ojos de Aquiles, lo sujeta, tomándolo de su «rubia cabellera». Aquiles entonces se somete aunque, como él mismo dice, «mucho

en el alma se esté encolerizado», pues cuánto no le encantaría ver brotar «tu oscura sangre en torno de mi lanza!». Pero «el que a los dioses hace caso, mucho lo escuchan ellos».

Estas fuerzas en conflicto —todos los arrebatos y las iras de los dioses y los hombres— que parecen equilibrarse sobre un balancín sin término, generarán al final un resultado: la caída de Troya. Bajo la perspectiva de los antiguos, por boca de quienes Homero se expresa aquí, este resultado no es más que una nueva oscilación del balancín que, eventualmente, responderá a su turno con otro movimiento de un resultado opuesto. Esta visión de los antiguos, por lo tanto, es una verdadera visión universal, es decir, un intento por ver la realidad de la experiencia humana como una totalidad, tanto psicológica (en su apreciación de las motivaciones humanas) como teológica (en su convicción de que el cielo interviene en los asuntos humanos). Las consecuencias de las motivaciones humanas y las intervenciones divinas contribuyen para que se llegue a un desenlace predeterminado, pero sólo de una manera tan compleja y con tantas tramas en conflicto que nadie distinto a un vidente o un profeta puede descifrarlo con anterioridad, identificando en el presente las semillas de estos desenlaces futuros. Esto significa que los seres humanos —y hasta cierto punto también los dioses— se encuentran atrapados, como figuras en un tapiz que no pueden desenredar su propia urdimbre, simplemente interpretan sus papeles asignados de héroe o rey, amante madre o trofeo sexual, divinidad protectora de tal individuo o ciudad, con una perspicacia apenas superficial para vislumbrar el efecto que tendrán su carácter y sus necesidades sobre la totalidad de la empresa humana.

De tiempo en tiempo, un presagio anuncia un suceso futuro. Una vez que el ejército griego, varios años

atrás, ha quedado agrupado en su totalidad y mientras ofrecen sus sacrificios «bajo un enorme árbol de plátano» en Áulide justo antes de zarpar hacia Troya, aparece entonces uno de estos presagios. Así se los recuerda Odiseo a las tropas en medio de la desesperación:

Una serpiente de encarnado lomo,
espantosa, que echó, naturalmente,
el propio dios Olímpico a la luz,
saltando de debajo del altar,
al plátano lanzóse, en efecto.
Y allí de un gorrión había crías,
infelices polluelos, de una rama
en lo más alto, bajo unas hojas,
agazapados, ocho,
que hacían con la madre
que los pariera un grupo de nueve.
Allí íbalos la sierpe devorando,
a ellos que piaban y seguían
piando con piídos lastimeros;
la madre en torno revoloteaba
de sus queridos hijos, lamentando
su suerte, pero a ella la apresó,
tras haberse enroscado, la serpiente,
cogiéndola del ala en tanto que ella
chillaba sin cesar de un lado a otro.
Pero una vez que había devorado
a los gorriatos y a la propia madre,
a la serpiente la volvió invisible
el dios precisamente
que visible la hiciera;
pues convirtióla en piedra el dios hijo
de Crono el de torcidos pensamientos.
Y nosotros, de pie, ante este prodigio
producido quedábamos suspensos,
cuando en las hecatombes de los dioses
los horrendos portentos penetraron;
y Calcante, al punto, después de eso,
haciendo vaticinios, así hablaba:

«¿Por qué os quedasteis en silencio, aqueos
de larga cabellera en las cabezas?
En verdad a nosotros ver nos hizo
Zeus, el consejero, este prodigio,
tardío en su llegada y cumplimiento,
del que jamás perecerá la fama.
Así como esa sierpe devoró
a los gorriatos y a la propia madre
(ocho en total que hacían con la madre
que los pariera un grupo de nueve),
así nosotros allí lucharemos
a lo largo de otros tantos años,
pero al décimo año tomaremos
la ciudad de anchas calles».

Puede resultar difícil —desde la perspectiva de un occidental del siglo XXI— imaginar qué clase de satisfacción pudo traer a las tropas griegas un presagio como este. En efecto, Homero dice de sus señales que son «horrendos portentos» y, al repetir la frase «con la madre que los pariera», insinúa su propia compasión por los troyanos y la cercana extinción de su pueblo, así como también por los gorriones que «seguían piando con píidos». Esos presagios habrán ofrecido un consuelo apenas pasajero, no sólo por su oscuridad —como dice Odiseo: «Aguantad mis amigos y quedaos. / Hasta que sepamos si Calcante está vaticinando la verdad o nada de eso»— sino también por la falta de detalles. Muy bien, tal vez los griegos venzan, pero el presagio no contempla el costo que tendrá que pagar tanto el ejército como también los individuos.

Pese a la limitada comprensión que puede lograr un individuo de su propio destino (o el de algún otro) existe además otra manera bajo la que se podría trazar la vasta interacción de la Guerra de Troya con una precisión casi matemática, como si se tratara de una escurridiza y extremadamente compleja fórmula algebraica

en la teoría de juegos. Esta es la fórmula que Homero pretende revelarnos, una representación tridimensional, fervientemente elaborada, de los asuntos humanos. Con ella nos puede mostrar exactamente cómo cada una de las figuras delineadas ha desempeñado su papel y cómo el papel de cada una interactúa con los papeles de las otras para construir así la historia que ahora tenemos. Homero, por lo tanto, intenta ofrecernos una especie de vaticinio en reversa, la comprensión del presagio sólo después de los hechos. Once siglos después de Homero, el sofista griego Filostrato articulará un credo sobre la adivinación, que nos confirma cuánto tiempo más los griegos siguieron creyendo en lo mismo: «Los dioses perciben los hechos futuros, los mortales perciben los hechos presentes, mientras que los sabios vislumbran aquellos que son inminentes». Aunque no todos son igualmente videntes, existe un patrón que hay que discernir y Homero lo revelará para nosotros.

Para poder hacerlo, cuenta con una aparente habilidad adivinatoria —auspiciada, sin lugar a dudas, por la Musa que él invoca regularmente— para así entregarnos imágenes totalmente vivas con sólo unos pocos trazos hábiles. Debe conducir tres inmensos repartos de personajes —los dioses, los griegos y los troyanos—, cada uno con manías y características propias. Aún así, Homero consigue darle a cada uno un ámbito concreto, proporcionándoles esa realidad vívida. Así, no resulta tan sorprendente que las luchas de desafío personal al nivel que surgen al interior del ejército griego se descubran con esa caracterización, esa fuerza y esos detalles familiares (un sentido del lugar donde habita cada uno de los héroes, la clase de gente que han dejado atrás), detalles que provocaban reconocimiento y emoción en el público de Homero, orgullosamente griego. Tampoco nosotros (después de tantos siglos sin que

ninguno le haya rezado a un dios griego) encontramos extraño que los dioses aún puedan estremecernos con su tamaño y agilidad, con esa combinación entre generosidad divina y furia sobrenatural, con sus banquetes interminables y su rencor. Son ellos, después de todo, los eternos superhéroes de la imaginación humana.

Aún más sorprendente, sin embargo, es la presentación de los troyanos, quienes, a pesar de ser los enemigos implacables de los adorados griegos de Homero, están dotados de rasgos perfectamente humanos. El legendario corresponsal de guerra del *New York Times* Chris Hedges ha escrito que la guerra por lo general crea una dinámica cruel: «Estigmatizamos al enemigo de tal forma que nuestro oponente deja de ser humano... Este es el caso en la mayoría de las guerras míticas. Cada bando reduce al otro a un objeto; un objeto que eventualmente tendrá la forma de un cadáver». Aunque históricamente nadie ha hecho una reivindicación de la nacionalidad griega más alta que Homero, como tampoco se ha dado una guerra más mítica que la de Troya, resulta sorprendente que Homero nunca olvide mostrar a sus troyanos tan indulgentes como sus griegos. En su generosidad hacia los enemigos troyanos, Homero sirve como excepción que confirma la regla de Hedge.

Entonces, las inexpugnables torres y murallas de la «sagrada Troya» se levantan de nuevo frente a cada uno de los lectores de Homero, con sus poderosas Puertas Esceas, su llanura cruzada por la corriente del Escamandro y que termina al borde del océano donde atracan miles de ruidosas embarcaciones; con sus «mujeres de profundo pecho» asomadas a las almenas y «arrastrando sus largas túnicas». Aún la manera troyana de combatir es particular, histérica en comparación a la griega:

Pero luego que fueron ordenadas
de ambos cada sección por separado
con sus caudillos respectivamente,
entre gritos y voces, los troyanos,
al igual que los pájaros, marchaban,
tal cual exactamente de las grullas
el graznido se alza
del cielo por delante,
las cuales, en efecto,
una vez que escaparon del invierno
y la incesante lluvia,
entre graznidos vuelan
por sobre las corrientes de Océano
a los hombres pigmeos[3] reportando
carnicerías y funestas muertes;
y ellas, pues, con el alba, ante sí
la pelea infausta van llevando.
Los otros, los aqueos, avanzaban
en silencio, ardores respirando,
anhelando en sus almas
defenderse uno a otro mutuamente.

Los protagonistas en el bando troyano son inconfundibles y originales. Helena, la causa de la guerra, aparece sólo unos momentos en este drama, pero resultan inolvidables. Descubrimos que ha pasado sus

3. *Pigmeo* es una palabra griega que indica la longitud del brazo de un hombre, desde el codo hasta los nudillos de la mano, y también fue usada para la raza de enanos de longitud similar que se pensó, habitaban Etiopía y eran atrapados por las grullas en el verano. Hay una historia que dice que los pigmeos trataron de dominar a Hércules; dos ejércitos completos intentaron sujetarlo con alfileres mientras dormía; una imagen que Jonathan Swift tomó prestada para *Los viajes de Gulliver*. Cuando a finales del siglo XIX los exploradores europeos descubrieron gente de baja estatura en África ecuatorial (y después, gente de estatura similar en partes de Asia), serían, con alguna razón, denominados «pigmeos», pues el descubrimiento parecía confirmar que la leyenda griega tenía de hecho cierto fundamento.

días elaborando una especie de obra de arte autobiográfica sobre las implicaciones de su rapto, algo del estilo de «Mi vida y época»:

un gran lienzo de púrpura tejía,
un doble manto en el que bordaba
numerosos trabajos de troyanos,
domadores de potros, y de aqueos
de broncíneas corazas pertrechados,
los que por causa de ella iban sufriendo
bajo las palmas de las manos de Ares.

Al enterarse de que Paris y Menelao, «su primer esposo», se preparan para salir a un combate individual, mientras los dos bandos observan, su corazón se llena de un «dulce deseo de su primer esposo, su ciudad y sus padres». Helena es una mujer sincera, y la túnica que zurce no es una imagen de un auto-elogio egoísta sino la expresión de su condición como una figura tejedora que no puede deshacer su propia trama, un peón en el juego de los dioses y los hombres.

«Tocada de finos velos blancos, al punto de salía de la estancia deprisa, tierna lágrima virtiendo», Helena se precipita hacia las murallas de Troya, donde es observada por los «ancianos del reino», a quienes Homero compara con saltamontes:

por vejez de la guerra retirados,
mas bravos oradores semejantes
a las cigarras que en medio del bosque,
en un árbol posadas,
emiten una voz que es como un lirio;
tales los jefes eran, justamente,
de los troyanos, que estaban sentados
en la torre adosada a la muralla.
Y estos, pues, cuando vieron
a Helena enaminándose a la torre,

hablábanse los unos a los otros,
con aladas palabras, quedamente:
«Cosa no es que indignación suscite
que vengan padeciendo tanto tiempo
dolores los troyanos
y los aqueos de grebas hermosas
por mujer cual es esa».

Así, al permitirnos tener por fin un atisbo de la legendaria Helena a través de los ojos de los mayores de Troya, Homero intensifica la apreciación que tenemos de su belleza.

Mientras los ancianos murmuran, esperanzados en que Helena, pese al parecido con «diosas inmortales», «en las naves se vuelva» y no cause «el mal nuestro y de nuestros hijos en tiempo futuro», el rey Príamo la recibe con exquisita amabilidad:

«Ven aquí, amada hija
y de mí por delante toma asiento,
para que a tu primer marido veas
y a sus parientes y a sus amigos;
(no eres tú para mí en nada culpable,
pues para mí culpables son los dioses,
que esta guerra de aqueos lacrimosa
contra mí han impulsado);
dime, asimismo, el nombre
de este varón enorme, de este aqueo,
quién es este guerrero noble y alto.

Y Helena responde, revelando su penoso estado de ánimo:

«Me inspiras reverencia, suegro amado,
y, al mismo tiempo, espanto.
¡Ojalá la cruel muerte
me hubiera sido grata
cuando hasta aquí seguía yo a tu hijo,

habiendo abandonado
mi habitación nupcial y a mis parientes
y a mi hija querida tiernamente
y al amable grupo
de las amigas de mi misma edad!
Pero eso exactamente
no fue lo que ocurrió,
por lo cual yo ahora
me consumo llorando.
Pero eso he de decirte
por lo que me preguntas y que inquieres:
Ese es el Atrida
Agamenón de dilatado imperio,
rey noble al mismo tiempo
que esforzado lancero;
en otro tiempo él era mi cuñado
(de mí, ¡cara de perra!),
si es que otro tiempo hubo en que lo era».

En una exhortación posterior, Helena le dará un giro a la descripción que hace de sí misma: «cara de perra» y una vez más «que soy una perra», una mujer azotada por la conciencia, pero esclavizada por la pasión.

Mientras tanto, en el campo de batalla, Paris, su raptor, una especie de ídolo de matiné con poca resistencia, está a punto de perder la vida en el combate cuerpo a cuerpo frente a Menelao, quien es de lejos un mejor guerrero. Pero Afrodita, la gran patrona de Paris, interviene y envuelve a su protegido entre «densa bruma» y se lo lleva, depositándolo en su «cámara olorosa y fragante». Entonces la diosa atrae a Helena hacia la cama donde está echado Paris, «brillante en su belleza y sus vestidos». Aunque Helena al principio protesta con vehemencia, al final sucumbe ante la diosa y ante la invitación de Paris a que «gocemos del amor», al tiempo que Homero nos muestra que Menelao «entre la muchedum-

bre iba y venía, parecido a una fiera» dando zancadas y tratando de encontrar el escondite de Paris.

Después de nueve interminables años de guerra, los dos bandos se encuentran agotados de combatir. Homero nos deja escuchar casualmente sus extenuantes intentos por hallar un final: los griegos sostienen una especie de concejo militar y consideran la posibilidad de zarpar hacia casa, sin haber logrado su objetivo, mientras que no pocos troyanos están dispuestos a entregar a Helena; sólo que Paris no lo aceptará, y Paris, príncipe de Troya, puede hacer lo que le plazca. El combate cuerpo a cuerpo entre Paris y Menelao parece presagiar por un momento una solución: quien quiera que gane, según han acordado las dos partes, ganará a la mujer y pondrá fin a la guerra. Pero la mágica desaparición de Paris significa que la carnicería indiscriminada debe continuar:

> Y cuando ya, avanzando frente a frente,
> al mismo punto ambos bandos se llegaron,
> entrechocar hicieron
> los escudos de cuero,
> las lanzas y bigotes impetuosos
> de guerreros de coraza de bronce;
> por otra parte, íbanse juntando,
> los unos a los otros,
> los escudos provistos de bollón,
> y un estruendo inmenso se elevaba.
> Allí se levantaban juntamente
> el gemido y el grito de victoria
> de guerreros que perecer hacían
> y de guerreros que iban pereciendo,
> y la tierra fluía envuelta en sangre.

A medida que nos enteramos de otros detalles sobre los combatientes de lado y lado, sobre sus familias y descendientes, sobre sus temores presentes y espe-

ranzas futuras, las inmutables descripciones que hace Homero de la guerra nos agobian y, al igual que los mismos guerreros, empezamos a sentir pavor por la llegada de un nuevo día, que sólo ocasionará mayor derramamiento de sangre, como en la secuencia donde el griego Diomedes, bajo la protección de Atenea, derriba al troyano Pándaro:

> Así diciendo, hizo el disparo,
> y el dardo lo enderezó Atenea
> a la nariz, al lado de un ojo,
> y le atravesó los blancos dientes.
> Y el implacable bronce le cortó
> la raíz de la lengua, y la punta
> de la lanza salió fuera, al lado
> de la parte más baja del mentón;

La *Ilíada* contiene cientos de descripciones similares: el cuerpo de un hombre que acabamos de conocer ha sido desgarrado, sus entrañas se esparcen mientras cae, arañando el polvo en «sombrías ondas de dolor», «y la oscuridad se arremolina densa a través de sus ojos». Pero aunque Homero pretenda con estos pasajes hacernos comprender el costo de la guerra, nunca tiene la simple intención de simplemente repugnarnos. La guerra puede ser un infierno, pero es un infierno glorioso, el punto más alto del sufrimiento humano, la esencia de la virtud humana, la suma de los logros humanos, donde se combinan la tragedia definitiva de la muerte con la imperecedera virtud de los grandes actos, de la más grande de todas las proezas: el valor en el combate. Por esta razón Homero puede elogiar «la exaltación por la dulce sangre humana» que siente Menelao, un ejemplo de lo que el temerario Ajax, igualado en valor sólo por Aquiles en el bando griego, llama «el gozo de la guerra».

Al cobarde, «la calor se le muda en sentidos diferentes», asegura el siempre aplomado capitán cretense Idomeneo, quien sobrevivirá para regresar a casa (y ser el tema de la temprana ópera, estilo marcha, de Mozart *Idomeneo*):

> y su corazón dentro de sus mientes
> no logra contenérsele
> para, sin movimiento, estarse quieto,
> antes bien, con sus piernas doblegadas
> cambia de posición y se asienta
> sobre un pie y luego sobre el otro,
> y en su pecho el corazón golpea
> con bien altos latidos cuando tiene
> presentimientos de las varias muertes,
> y, entrechocando, le suenan los dientes;
> por el contrario, al otro, al valiente,
> como era de esperar, ni la color,
> se le muda ni un punto en exceso
> se espanta desde el primer momento
> que se aposta dentro de la emboscada
> de los guerreros, sino que hace votos
> por verse envuelto muy rápidamente
> en medio de la penosa refriega);

Al observar semejante guerrero lanzarse «por su vigor comparable a una llama» sobre Idomeneo, Homero comenta con admiración,

> en gran medida intrépido sería
> de corazón quien entonces, en viendo
> la trabajosa lucha, se gozara
> y no se afligiera.

O como declara George C. Scott, en su inolvidable caracterización del experimentado general George S. Patton, cuando contempla el campo de batalla con los cuerpos esparcidos de los heridos y los muertos: «Amo

todo esto. Dios me perdone, pero lo amo tanto. Lo amo más que a mi vida».

Aquiles tal vez sea el guerrero sin comparación entre los griegos, pero, como pasa la mayor parte del poema fuera de escena alimentando el rencor en su tienda, no es el máximo héroe de la *Ilíada* (pues, después de todo, el nombre hace referencia a una obra sobre Ilium, el antiguo nombre de Troya). Este papel queda reservado para el guerrero troyano Héctor el «domador de caballos», hijo del rey Príamo y de la reina Hécuba, hermano de Paris; el hombre que apenas sin ayuda alienta a las tropas troyanas con su espíritu de lucha sin olvidar nunca que su destino es morir en las llanuras de Troya, dejando abandonada a su amada esposa Andrómaca y su hijo Astianacte al rigor de los griegos. No tenemos ninguna dificultad en reconocer a Aquiles como un personaje escueto y creíble en su aplastante fuerza, al igual que muchos de los otros héroes que Homero nos describe. Pero el Héctor de Homero, a pesar de ser «un semental bien alimentado por el apoderado» y un león «impaciente por combatir», es un sujeto mucho más complejo que sus principales adversarios; detrás de la fachada belicosa hay un hombre de «temperamento dulce», como lo llama Helena, y, al final, no será rival para Aquiles.

Así como los otros héroes, Héctor está casado con lo que él llama «el placentero dar y recibir de la guerra». Pero también está casado con Andrómaca en una especie de amistad íntima hombre-mujer. Se aleja un momento de la batalla para tener el que sospecha será su último encuentro con «mi querida esposa y mi hijito pequeño». Homero, a pesar de que pocas veces comenta sobre los actos de sus personajes, en esta reunión familiar se permite una ternura verbal que raramente se

encuentra en su poema; llama a Adrómaca la «intachable esposa» de Héctor y la hija de un magnánimo padre, y llama a Astianacte «el hectórida amado, semejante / a una estrella hermosa», y dice que Héctor «dirigióle al niño una mirada y se sonrió en silencio». El silencio es importante, pues Héctor no es un hombre efusivo.

Adrómaca le ruega que se retire de la batalla, pues ella ya ha perdido a toda su familia: «a todos mató el divino Aquiles, el de los pies ligeros». Tú, Héctor, implora ella:

> para mí eres
> mi padre y también mi augusta madre,
> así como mi hermano,
> porque tú eres mi lozano esposo.
> Ahora, pues, compadécete de mí
> y quédate aquí mismo resistiendo
> en lo alto de esta torre;
> no conviertas en huérfano a tu hijo
> ni a tu mujer en viuda.

Pero Héctor no puede permanecer a salvo entre las inexpugnables murallas de Troya. Su réplica es ponderada y triste:

> «También, mujer, a mí,
> en verdad, todo eso me preocupa,
> pero muy fuertemente me avergüenzo
> delante de troyanos
> y de troyanas que peplos arrastran,
> si lejos de la guerra
> cual cobarde intento escapar,
> y el corazón tampoco me lo manda,
> toda vez que he aprendido a ser valiente
> por siempre y a luchar entre troyanos
> que estén en la vanguardia,
> conservando la gloria de mi padre
> y aun la mía propia.

Porque yo sé muy bien,
en mis mientes y mi alma,
esto que ahora te digo:
un día ha de venir en que perezca
la sagrada Ilión
y Príamo y el pueblo
de Príamo el lancero valeroso.
Sin embargo, no me importa a mí tanto
el dolor que más tarde
aqueje a los troyanos
ni a la propia Hécuba ni aun
a Príamo el rey ni a mis hermanos,
que en el polvo caerán, seguramente,
numerosos y bravos, además,
a manos de varones enemigos,
cuanto el tuyo cuando a ti se te lleve,
en lágrimas sumida, algún aqueo
de túnica broncínea revestido,
quitándote con ello
los días de antaño en que eras libre.
Y, quién sabe, allá en Argos residiendo,
tal vez tejas una pieza de tela
a las órdenes de otra
o, tal vez, con frecuencia regular
acarrees el agua de la fuente
Meseide o Hiperea,
muchas contrariedades padeciendo,
pues sobre ti se ha de cernir entonces,
violenta y dura, la necesidad.
Y alguien, cuando un buen día llegue a verte
lágrimas derramando una tras otra,
tal vez, entonces, diga:
"He aquí la mujer de Héctor
que en la lucha diaria descollaba
de entre los troyanos,
domadores de potros,
cuando de un lado y otro
de Ilión combatían".
Así decir podrá alguien algún día,
y para ti será ello dolor nuevo

por falta de un varón
capaz de defenderte
de los días de esclava que te aguardan.

Entonces, nos dice Homero, con el mismo aliento «los brazos le tendió el ilustre Héctor» a su hijo, pero el niño ante la visión de su propio padre grita,

aterrado ante el bronce y el penacho
de crines de caballo,
que tremendo veía
pender de lo más alto de su yelmo.
Echáronse a reír
su padre y también su augusta madre.
Y, al punto, se quitó de la cabeza
el glorioso Héctor
su yelmo y, reluciente,
en el suelo lo puso;
y él, entonces, a su hijo querido,
después de darle un beso
y meterle en sus brazos,
dijo a Zeus suplicando
y al resto de los dioses:
«¡Zeus y demás dioses!,
concededme ahora mismo
que este mi niño sea
como yo fuera otrora, justamente,
señalado entre todos los troyanos
y, como yo, esforzado,
y que reine en Ilión con poderío.
¡Y ojalá que un buen día diga alguien:
«mucho más bravo es este
que su padre, incluso»,
cuando aquel aquí vuelva de la guerra;
y entonces con él traiga del combate
los sangrientos despojos
de un guerrero enemigo al que matara,
y su madre en sus mientes se alegrara!».
Dijo así, y en los brazos de su esposa

a su hijo puso y ella recibióle
en su aromado seno
con lágrimas riendo.
Y al darse cuenta de ello,
sintió piedad su esposo,
y le hizo caricias con su mano
y le dijo palabras
y a la vez la llamaba por su nombre:
«¡Infortunada!, no te me aflijas
en exceso por dentro de tu alma;
que nadie, por encima del destino,
ha de arrojarme al Hades;
pues digo que ningún varón existe
que su propio destino haya esquivado,
lo mismo da cobarde que valiente,
desde el primer momento de su vida.

Algunas palabras más y se separan —para siempre, como sabemos—, Héctor «el muy ilustre», Andrómaca «llanto en abundancia derramando», cada uno se da la vuelta para enfrentar los destinos contrarios que Héctor ha previsto para ellos.

Esta escena es única en la *Ilíada*, un oasis de afecto filial en medio de la matanza de la guerra. Pero también es única en la literatura universal, pues es la primera vez que un escritor de la antigüedad (ya sea mesopotámico, egipcio, hebreo o griego) intenta retratar el inquebrantable lazo de afecto entre una pareja, la primera vez que se describe a la familia como una amorosa unidad[4]. Andrómaca está atada a Héctor no sólo por la

4. Hay ejemplos de poesía amorosa mucho más antiguos —fragmentos de Mesopotamia que se remontan al segundo milenio a. C., y varias colecciones de Egipto que datan de fechas igualmente antiguas— pero no están organizados como parte de una historia sino en forma de diálogos o monólogos ritualizados, que por lo general son puestos en boca de un dios o una diosa. Muchos tal vez fueron concebidos para usar en orgías sagradas —en las que un rey repre-

obediente sumisión que uno esperaría en la época de los matrimonios concertados. Hay algo más que deber conyugal aquí, tanto es así que no resultaría demasiado extravagante llamarlo amor romántico, un fenómeno que por lo común se ha creído que apareció en las relaciones humanas sólo hasta la llegada de la tradición del amor cortesano, 19 siglos más tarde.

Asimismo, la risa cariñosa de la pareja ante el innecesario temor del niño y la serena disposición con la que Héctor se levanta el terrible casco para calmar a su hijo sugieren que los dos padres comprenden que la infancia es un mundo aparte, con demandas y necesidades ante las que los adultos deben plegarse; una conciencia que usualmente se pensó no había sido expresada antes de *Émile* de Rousseau, lo que situaría sus orígenes en el siglo XVIII de nuestra era. Aún más sorprendente que esa comprensión de la pareja sobre la infancia es la sobrecogedora humildad de Héctor frente a una nueva generación, expresada en la plegaria de que su hijo probará ser aún «mucho más bravo que su padre». Pocos padres, aún en sociedades supuestamente más ilustradas, han demostrado ser capaces de semejante humildad.

Esta particular escena de Héctor y su familia frente a las murallas de Troya nos asegura que por lo menos algunos individuos eran «humanos» en la manera como observamos el mundo —es decir, con afecto filial— antes, mucho antes de que los eruditos se sintieran có-

---

sentaría al dios y una prostituta sagrada a la diosa— que eran ciertamente lugar común en Mesopotamia. En cualquier caso, estos poemas tienden a ser provocadores sexualmente y nunca se sugiere que los amantes estén casados; de hecho, se sugiere lo contrario. El primer (y único) ejemplo hebreo de este género es el Cantar de los cantares, posiblemente posterior al Éxodo y por lo tanto poco probable que date de antes del siglo V a. C.

modos en reconocerlo[5]. Y es justamente esta profundidad sentimiental entre los tres personajes la que da a los hechos por venir un carácter irremediablemente trágico.

Aquiles sigue cavilando en su tienda a pesar de que las tropas de Héctor han hecho retroceder a los griegos hasta sus embarcaciones, casi hasta el mar, y estan a punto de incendiar la flota. Como respuesta a la alarmante inminencia de una derrota definitiva del ejército griego, Aquiles le permite a Patroclo, su inseparable amigo del alma, que se lance al campo de batalla en su reemplazo, incluso llevando puesta la armadura y transportándose en la carroza del propio Aquiles, impulsada por sus corceles inmortales. Héctor mata a Patroclo, y provoca en Aquiles un dolor imposible de mitigar e incita su retorno al campo de batalla (una vez le haya sido entregada su concubina; intacta, como le asegura, desesperado, el «cara de perro» Agamenón). Aquiles, imparable como un tiranosaurio, avanza enfurecido hasta cuando —en la escena más triste de toda la literatura antigua[6]— derriba a Héctor, cuya alma «se fue al Hades su suerte lamentando». Pero Aquiles aún no ha terminado. Grita «¡muerto quédate ahí!» sobre el príncipe ya

5. Existe una literatura extensa sobre lo que los académicos conciben como los orígenes tardíos del amor romántico y la extremadamente lenta evolución del concepto de niñez. Véanse, por ejemplo, *El amor en el Mundo Occidental*, de Denis de Rougement, y *Siglos de infancia*, de Philippe Aries.

6. La muerte de Héctor en las llanuras de Troya fue considerada, a lo largo del mundo clásico, como el culmen de la experiencia trágica en la literatura, y este pasaje se mantuvo bajo la misma apreciación hasta bien entrado el período medieval. Un escribano irlandés de la época post-romana, después de haber copiado el recuento de un latino sobre la muerte de Héctor, escribió un apunte personal en la margen del manuscrito: «Me siento muy afligido por la muerte anteriormente mencionada».

muerto, y despoja el cuerpo de su armadura y exhorta a los otros griegos a deshonrar el cadáver:

> y los demás hijos de los aqueos
> acudieron, corriendo, en derredor,
> los cuales asimismo contemplaron
> la talla y el aspecto admirable
> de Héctor, sin que nadie en absoluto
> se parara a su lado sin herirle.
> Y así iba diciendo cada uno
> mirando a quien de él cerca se encontraba:
> «¡Caramba!, de verdad mucho más blando
> es Héctor de tocar por ambos lados
> que cuando incendiara nuestras naves
> con el ardiente fuego».

Aquiles celebra torneos funerarios en honor a Patroclo, erige una pira para incinerar su cuerpo y entierra los restos en una tumba construida sólo para tal efecto; pero ya no puede conciliar el sueño y pasa los días y las noches conduciendo su carroza alrededor de la tumba, y arrastra el cadáver de Héctor. En la distancia, otro doliente, el padre de Héctor, Príamo, quien no puede soportar por más tiempo esta deshonra, se acerca a Aquiles en la noche como un suplicante y le implora que le devuelva el cuerpo de su hijo. El inconsolable rostro del anciano, arruinado por los días y las noches de aflicción, y su valor desesperado al cruzar por en medio del campo de batalla, llegan finalmente al alma de Aquiles, quien responde con misericordia humana al ruego del viejo rey:

> Mas, ¡ea!, a los dioses ten respeto,
> Aquiles, y piedad de mi persona,
> recordando a tu padre,
> si bien de compasión soy yo más digno,
> porque yo soporté lo que hasta ahora

ningún otro mortal sobre la tierra:
a mis labios llevarme yo la mano
del varón asesino de mi hijo».
Así dijo, y en él suscitó entonces
de gemir por su padre fuerte anhelo,
y, tomándole entonces de la mano,
dulcemente de si apartó al anciano[7].
Y entrambos, recordando, bien lloraban,
uno por Héctor, matador de hombres,
lágrimas abundantes derramaba
hecho un ovillo ante los pies de Aquiles,
y este a veces lloraba por su padre,
otras veces, en cambio, por Patroclo;
de entrambos el gemido se elevaba
por las estancias todas resonando.

La distante exclamación de Zeus un poco antes en la historia, después de la muerte de Patroclo, puede servir también como epitafio para esta escena:

Pues nada hay, en efecto, en parte alguna
más miserable que el ser humano
de entre todos los seres que alientan
y se arrastran también sobre la tierra.

Sin embargo, la última línea del poema de Homero no está dirigida a un dios, ni a un rey, ni a ninguno de los héroes sobrevivientes, sino a Héctor. Su cuerpo, ahora recuperado, es incinerado sobre una pira, sus blancos restos recogidos en un cofre de oro, envueltos «previamente entre suaves y purpúreos lienzos», y ente-

7. La postura que tenía que adoptar un suplicante era ponerse de rodillas ante el hombre a quien suplicaba, con una mano en la rodilla y la otra sosteniendo su barbudo mentón. No es necesario decir que era difícil adoptar esta postura si quien otorgaba el perdón se empeñaba en ignorarlo a uno, y la postura en sí misma era el extremo inferior del servilismo.

rrados bajo un montículo de «muchas piedras y grandes de tamaño» sobre la desigual llanura de Troya, a punto de quedar deshabitada;

> Y, arena derramando,
> el túmulo erigieron;
> después de eso volvíanse a sus casas;
> Y luego, reunidos, celebraban
> un glorioso banquete, cual conviene,
> en la morada de Príamo, el rey
> que de la estirpe del dios Zeus procede.
> Así ellos las exequias celebraban,
> de Héctor el domador de caballos.

Todas las épocas han encontrado en la épica de Homero algo pertinente para su propio tiempo. Para nosotros, Aquiles puede parecernos nada más que un quejumbroso adolescente, cuya extraordinaria madurez física ha sobrepasado su capacidad de raciocinio. El historiador de la milicia contemporánea Victor Davis Hanson ha comparado las descripciones que hace Homero de las hazañas de sus héroes a las letras de rap que «glorifican a las bandas rivales que se disparan y mutilan una a otra por prestigio, mujeres, botines y territorio». En efecto, el público de estas dos formas de entretenimiento tiene mucho en común, en especial la necesidad de ser adulado por sus actitudes agresivas. A los mecenas de Homero, después de todo, se les acabó la buena suerte y llevaban así durante varias generaciones: se trataba de aristócratas del siglo VIII viviendo un tiempo de transición, a finales de la Edad Oscura pero aún venerando la memoria de los heroicos ancestros que vivieron en una mejor época, los tiempos heroicos de Agamenón, Menelao, y demás comandantes que alcanzaron gloria eterna en una batalla legendaria.

Como el tema que narra Homero es el de un cerco sucedido cinco siglos atrás, su campo de batalla está plagado de incongruencias militares. Tanto él como su auditorio recordaban, por ejemplo, que los comandantes luchaban en carros tirados por caballos; pero como los hombres de finales del siglo VIII no tenían mucha idea de los procedimientos de esta clase de guerra, Homero hacía que los aurigas dejaran a los héroes en la mitad del campo, donde desmontaban y empezaban a luchar, casi siempre en perfecta formación. Los carros, vagamente recordados como parte del equipo esencial para una guerra aristocrática, tienen poco uso en Homero fuera del aura de antigüedad que le imprimen a los acontecimientos. Una vez los héroes desmontaban, parecían estar más cerca, tanto en técnica como en vestimenta, a los hoplitas soldados de los tiempos de Homero, quienes llevaban pesadas armaduras (casco, escudo, peto, greva, espada, lanza y otras protecciones para el cuerpo que podían llegar a pesar más de 30 kilos), luchaban en formación cerrada y se enfrascaban en un combate cuerpo a cuerpo con el enemigo. Estos ejércitos no lanzaban jabalinas desde los carros como alguna vez lo hicieron sus ancestros en un mundo menos poblado donde un combate a corta distancia podría parecerse más a una contienda de gallinas o a una riña callejera entre bandas que al despliegue en el terreno de dos ejércitos entrenados.

Esta particular combinación entre lo que se ha experimentado y lo que se ha imaginado distancia la acción, situándola fuera de nuestro alcance (y de todas los anteriores auditorios) e imprimiéndole una especie de perpetuidad en cámara lenta, lo que forma también parte de su encanto universal. Sabemos, por ejemplo, que los guerreros nunca hubieran tenido la ocasión de pronunciar esos discursos elegantemente moldeados

frente a sus enemigos antes de lanzarse a un combate mortal, como sucede una y otra vez en la *Ilíada*. Pero tampoco Macbeth hubiera contado con el tiempo de informarle a su contrincante, Macduff, justo antes de su último duelo, de que las brujas le habían asegurado que él no moriría a manos de «cualquiera dado a luz por mujer», como tampoco podría Macduff tomarse el tiempo para responder, en cuatro líneas acuñadas en pentámetro yámbico, que él «venía del vientre de su madre / prematuramente rasgado».Tanto Homero como Shakespare elevan sus guerreros al nivel del pedestal y el retablo, donde los podemos contemplar en su ser esencial, capturados para siempre en poses características.

Pero no deberíamos dejar que los elementos teatrales y anacrónicos en la narrativa de Homero nos oculten su verdadero realismo: hubo una guerra y se combatió como se combatía en los días de Homero y no en la época de Agamenón. Según la leyenda, se pensaba que Homero había sido un bardo ciego y errabundo (alguien que podía ver más allá gracias a la ceguera), pero con seguridad esta idea surge de la descripción que hace Homero del bardo ciego que aparece en la *Odisea*, considerada posteriormente como un autorretrato del poeta. Cualquiera que sea el caso, Homero debió contar con visión normal, por lo menos en la juventud, pues hay mucho del estilo de la crónica realista en la *Ilíada* como para creer que el poeta nunca presenció una batalla. De hecho, sería aún menos factible que Homero nunca se haya enrolado como soldado. El autor trágico temprano Esquilo, combatió en Maratón; su joven contemporáneo, Sófocles, fue general en la conquista ateniense de Samos; el parrandero y ambulante Sócrates fue alabado por su heroísmo en tres diferentes batallas: Potidea, Anfípolis y Delio; el historiador

Tucídides fue el almirante que falló a los atenienses en Anfípolis; la historia militar de Jenofonte, la *Anabasis*, fue el recuento de su experiencia personal en la guerra, la Marcha de los diez mil; el orador Demóstenes luchó en Queronea y después organizó los últimos bastiones en Atenas contra Alejandro el Grande. No encontramos casi ninguna figura griega de alguna trascendencia que no haya servido en el ejército durante la juventud o que más adelante no haya mostrado profundo interés en los asuntos de la guerra. «La guerra», afirmaba el filósofo griego Heráclito, «es la progenitora de todas las cosas, la reina de todo». Y para Platón, el más grande de todos los filósofos, la guerra sobrevive como una necesidad, «existiendo siempre por naturaleza».

Cuando inspeccionamos más de cerca el campo de batalla que nos describe el poeta, podemos identificar la mayoría de las características propias de los posteriores combates en Occidente, todos y cada uno una variante innovadora derivada de las antiguas técnicas practicadas por los comandantes micénicos. Pese a las continuas descripciones de enfrentamientos entre dos oponentes particulares, la guerra está planteada en gran parte como un asunto de masivas cargas de soldados armados que avanzan lentamente en formaciones compactas, una línea detrás de otra. No van ataviados con las aristocráticas capas que ondean dramáticamente a sus espaldas cuando el viento sopla en remolinos sobre sus glamorosos carros, sino con caparazones semejantes a escarabajos, protegidos de pies a cabeza bajo pesados bronces, retumbando y crujiendo, a pie hacia delante como una desmesurada pero inexorable máquina;

> Como cuando un hombre una pared
> de una casa alta
> hace compacta a base de piedras

bien encajadas la una en la otra,
tratando de esquivar
los violentos ataques de los vientos,
de ese modo entre sí se apiñaron
en un todo compacto y ajustado
los yelmos y escudos con bollones.
Un escudo a otro escudo, justamente,
apoyaba, un yelmo a otro yelmo,
y un guerrero apoyaba a otro guerrero,
y tocaban los yelmos bien provistos
de crines de caballos,
al mover hacia abajo las cabezas,
las brillantes cimeras;
tan compactos estaban apiñados
unos encima de otros.

En el curso de tres siglos, a las terribles maniobras de las ingeniosas falanges (palabra griega) se les sumarán las máquinas de asalto, las contraguardias, las grúas, la artillería, y el continuo avance de la organización militar y la división por rangos; pero, aún así, ya para la época de Homero la práctica de la guerra se ha transformado sustancialmente.

Al público griego lo conmovía el valor individual de los soldados de Homero. El mundo lloraba ante la valentía de Héctor, así como varios siglos más tarde derramaría lágrimas sobre las palabras del trágico poeta caballeresco Richard Lovelace cuando abandona el «casto pecho» de Lucasta para lanzarse a «la guerra y las armas»: «No pude amarte, amada, demasiado. / No tanto como amé el honor». Tales sentimientos heroicos deben expresarse de manera enfática, memorable, insistente si el rumbo nacional significa prestarle un generoso apoyo a los hombres que mueren en el campo de batalla. Pero el ejército griego de la historia se puede identificar —en medio de todas las expresiones de heroísmo— como la brutal innovación que en realidad fue: una

masa de hombres que han dejado de ser individuos y están sometidos a una disciplina de hierro, tecnológicamente superiores a sus oponentes, con generales que han aprendido que las guerras deben organizarse con astucia, que cada batalla debe ser planificada y visualizada mentalmente antes de convocar a los ejércitos, y que, en la medida de lo posible, deben escogerse con anterioridad tanto el momento como el lugar y las condiciones de la batalla para así mejorar la propia posición y poner al enemigo en desventaja. Ya para este momento, a finales del siglo VIII, la máquina de la guerra es totalmente operacional y tiene como objetivo desplegar una fuerza tan letal que inspire terror sumiso en todos sus oponentes; desde ahí, los soldados de Occidente han marchado a lo largo de la historia no como los prototipos del valor aristocrático sino como lo que son en realidad: piezas integrantes de un mecanismo.

«La práctica de la guerra en Occidente», escribe Hanson, «es aterradora, tanto a nivel relativo como absoluto. El avance de los ejércitos europeos ha sido temerario y asesino, y han aplastado definitivamente cualquier cosa que asome la cabeza a lo largo de dos siglos de oposición militar organizada. Otras tradiciones beligerantes en China, las Américas, India y las islas del Pacífico alardean también de una continua cultura militar de larga duración. Pero ninguno puede reclamar una práctica que haya alcanzado una efectividad y una flexibilidad, o una capacidad guerrera tan bien lograda en su devastación, como las maniobras de Alejandro sobre el Ganges durante una década, o la «pacificación» de César en las Galias, o como los seis años de expoliación de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, o como lo atestigua la destrucción nuclear de Hiroshima y Nagasaki en un solo día».

Las interpretaciones de Hanson sobre la historia militar antigua cuentan con varios adeptos entre aquellos

que, como Dick Cheney, tienen influencia sobre George W. Bush. Estos asesores se han suscrito a la interpretación griega de la guerra como un hecho «terrible pero consustancial a la civilización y no siempre tan injusto o amoral si se hace por razones justas para destruir el mal y salvar a los inocentes», como lo consigna Hanson en *An Autumn of War*. Robert D. Kaplan, otro comentarista contemporáneo encumbrado por los militaristas norteamericanos, incluso ha recomendado, en *Warrior Politics: Why Leadership Demands a Pagan Ethos*, que la política exterior de los Estados Unidos no debe dejarse coartar por la moral judeo-cristiana y que «el progreso a menudo se logra hiriendo a los otros». Si queremos mantener nuestro predominio global debemos, según el punto de vista de Kaplan, retornar de manera incondicional y sin vergüenza a nuestras raíces paganas griegas.

Muchos de los rasgos de nuestro actual enfoque militar —y algunas veces incluso de nuestro vocabulario— pueden rastrearse en las transformaciones que se llevaban a cabo en los campos de batalla en la época de Homero, entre finales del siglo VIII y principios del VII a. C. La doctrina de una contundente fuerza militar, por ejemplo, y puesta en práctica con la máxima notoriedad en los últimos años por el general Colin Powell al comienzo de la Primera Guerra del Golfo, ha demostrado ser mucho más efectiva en diferentes confrontaciones a lo largo de la historia occidental que la valentía individual de los soldados. Cálculos fríos y una planificación racional, y no la retórica heroica ni la fe mística, han sido las principales armas de la máquina militar de Occidente. Gracias a este método, los conquistadores, por ejemplo, consiguieron someter a las poblaciones de México y del Caribe con sus tradiciones altivas pero frágiles en el transcurso de tres décadas. Mientras que los españoles le tomaban el pulso a la sociedad azteca, midiendo sus for-

talezas y sus debilidades, guiados por una observación impasible y una lógica inductiva, los Aztecas, como afirma Hanson, «semanas después de la entrada de los castellanos aún permanecían desconcertados, sin saber si se enfrentaban a hombres o a semidioses, centauros o caballos, embarcaciones o montañas flotantes, deidades foráneas o locales, relámpagos o armas de fuego, emisarios o enemigos».

Por supuesto, de vez en cuando cruzamos la línea. Desde las Termópilas hasta Little Big Horn* y Vietnam, aún resaltan esas excepciones históricas que lograron, por lo menos hasta el momento, abatir la máquina del dominio militar occidental. Y aún habrá que esperar a ver cuál será el resultado final de esta interminable «guerra» contra el terrorismo, una guerra donde el enemigo no tiene un territorio específico que defender y al que no se le puede enfrentar en un campo de batalla conocido; una guerra en la que cualquier iniciativa depende del enemigo y cualquier sombra puede ocultar una espantosa sorpresa. ¿Es posible que el terrorismo internacional en la época de la globalización tecnológica represente un tipo de innovación para la que aún no hemos encontrado un adecuado antídoto *militar*? (¿Y no sería tal vez que lo que se necesita no es un antídoto militar?). ¿O será más probable que nuestro presente arsenal técnico es suficiente para preservar la hegemonía? Desde luego, vale la pena preguntarse si la tradición militar de Occidente, que hasta hoy puede presumir de casi tres siglos de éxitos, se acerca al término de su vida útil, así cualquier intento por darle una respuesta a esta pregunta sea definitivamente prematuro.

* Valle en Montana, EE. UU., donde el ejército comandado por G. Custer cayó derrotado ante los guerreros sioux liderados por el jefe Caballo Loco. *(N. del T.)*

Esta pregunta, por más desagradable que suene a las mentes cerradas, es en espíritu una pregunta muy griega. Pensar lo impensable, formular lo imposible, considerar todas las alternativas: tales hábitos de debate sólo pueden florecer en la libre discusión entre mentes sin cadenas. Un componente del militarismo griego que también debemos considerar es el hecho de que tiene sus raíces en las nacientes nociones de ciudadanía y participación popular. Homero sabía que las sociedades de Agamenón y Príamo eran aglomeraciones tribales, donde todas las decisiones sobre la paz y la guerra las tomaban poderosos caciques, quienes podían arrastrar a sus seguidores a cualquier peligro que sus caprichos les indujeran. Así es como dos sociedades llegaron al borde de la destrucción por lo que hubiera podido ser una efímera aventura amorosa. Pero Homero también incorpora en su narración ejemplos de discusiones informales sobre cualquier asunto presididas por las tropas griegas: desde las limitaciones personales de Agamenón, hasta las alternativas tácticas para los combates del día siguiente. Estas discusiones moderadas, abiertas y sobre diversos temas formaban parte de la cultura militar en los tiempos de Homero y aún más tarde, no en el siglo XII micénico. Por su concreción, parecen surgir de la experiencia personal de Homero frente algún tipo de concejo celebrado en los campamentos, donde las tropas griegas mostraban una ferviente solicitud por la empresa en la que se hallaban comprometidos, ofreciendo animadas contribuciones a la logística del combate. Sería esta invitación general a discutir con anterioridad la estrategia —siendo *estrategia* otra palabra de origen griego, formada por *stratos*, «ejército», y *strategos*, «general»— aunada al compromiso de una subsiguiente disciplina en grupo, lo que contribuyó a darle forma a esa incomparable máquina de matar en la práctica griega de la guerra.

Uno también desearía preguntar cómo se dio semejante combinación para que llegara a tener tanto efecto en toda la historia posterior de Occidente y del mundo. En el pasado, muchos de los más importantes analistas, tanto clasicistas como políticos o lectores comunes, cayeron en la tentación de darle un giro racista al asunto: nosotros en Occidente somos mental y espiritualmente superiores a las demás civilizaciones; esta es la razón por la que hemos sido los conquistadores. Pero el péndulo de la certidumbre popular puede que ahora oscile hacia la otra punta; una reflexión sobre el siglo XX, empapado en sangre y que debe, por lo menos en parte, atribuírsele a la maquinaria de guerra de Occidente, ha animado a otros analistas a echar mano de una especie de racismo a la inversa: el Occidente se considera ahora por lo general mucho más salvaje que otras culturas supuestamente más pacíficas y generosas. Los dos acercamientos resultan imperfectos y fantasiosos pues ninguno de los dos se apoya en la evidencia. En realidad, a los persas, como a otros pueblos sometidos por los griegos, les hubiera encantado ser los conquistadores y no hubieran ahorrado ningún esfuerzo, por más sangriento que resultara, para llegar a serlo. Esta capacidad combativa ha sido la norma para prácticamente todos los pueblos vencidos en las guerras de Occidente, así que no valdría mucho la pena en esforzarse por promocionar la superioridad moral de los vencidos.

Tampoco podríamos encontrar de manera legítima ningún tipo de atributo único —digamos, el modo como los microbios han trabajado a nuestro favor o nuestra estratégica posición geográfica— para adjudicarle esa superioridad a Occidente. Hanson critica al popular biohistoriador Jared Diamond (*Guns, Germs and Steel*) precisamente en este punto: «Los esfuerzos de aquellos

que buscan reducir la historia a la biología y la geografía censuran el poder y el misterio de la cultura, y así a menudo se vuelven peligrosos... El suelo, el clima, el tiempo, los recursos naturales, el azar, la suerte, algunos pocos individuos brillantes, los desastres naturales y más, todos juegan un papel en la formación de una cultura particular, pero *resulta imposible determinar exactamente si es el hombre, la naturaleza o la casualidad el catalizador inicial de los orígenes de la civilización de Occidente*» [las cursivas son mías].

Indagar sobre la manera cómo una impredecible combinación histórica —en este caso, la combinación de una obstinada resolución militar y un compromiso ciudadano sin precedentes— puede generar una nueva fuerza cultural que tendrá tremendo impacto sobre el mundo a lo largo de varios siglos nos lleva probablemente a lo más cerca que podemos estar de los profundos misterios del proceso histórico. Tal vez lo mejor sea simplemente reconocer el éxito de esta combinación prácticamente imbatible y afirmar, con el doctor Seuss, que sólo «sucedió para que pasara».

II

El vagabundo

Cómo sentir

Es Odiseo, el héroe de la Odisea, quien planea la manera de terminar la Guerra de Troya en favor del bando griego: ordena que la flota griega se aleje de la costa como si navegaran de regreso a casa, después de dejar en el ahora vacío campo de batalla, frente a las murallas inaccesibles de Troya, un inmenso caballo de madera como «regalo» de despedida. Una vez el artefacto atraviesa las puertas, el caballo resulta estar hueco por dentro y lleno de soldados, quienes descienden en la noche, abren las puertas a sus compañeros ocultos, destruyen la ciudad y toman cautivas a las mujeres. Astianacte, el pequeño hijo de Héctor y Andrómaca, es arrojado por las murallas, y los griegos, desmandados por la victoria, cometen incontables atrocidades. Para este momento, varios de los más prestigiosos guerreros del bando griego han caído en combate. Aquiles ha muerto a manos de Paris, del que menos se esperaba, quien (como se afirmara en tiempos posteriores) disparó una flecha en el talón de Aquiles, único punto vulnerable de su cuerpo. Paris también ha caído, y Helena, quien había sido entregada a uno de los hermanos de Paris, ha retornado por fin al lado de Menelao.

Terminada la guerra, Odiseo errará diez años antes de regresar a su hogar, pues se ha convertido en el enemigo del dios del mar Poseidón, quien le impide alcanzar su destino. Una de sus múltiples y fantásticas aven-

turas es la visita al Hades, el mundo de ultratumba griego (denominado así por su soberano), para consultar al famoso vidente Tiresias. Allí las almas de los muertos llevan una existencia borrosa e insustancial, y también allí Odiseo se cruza con muchos de los que conoció en vida. Odiseo nos relata:

Acercábanse, en esto, las almas de Aquiles Pelida,
de Patroclo, de Antíloco el héroe sin mengua, y con ellas
la de Áyax, en cuerpo y belleza el mejor entre todos
los argivos después del Pelida intachable. Y al punto
conociéndome el alma del rápido Eácida, llena
de dolor vino a hablarme en aladas palabras: «¡Oh Odiseo,
rico en trazas, Laertíada, retoño de Zeus! ¿Qué proeza
ya mayor, temerario, podrás concebir en tu mente?
¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos,
donde en sombras están los humanos privados de fuerza?».

Tal Aquiles habló y, a mi vez, contestándole dije:
«¡Oh el mejor de los hombres argivos, Aquiles Pelida!
Vine a hablar con Tiresias por ver si me daba algún medio
de llegar de regreso a mis casas en Ítaca abrupta,
que a las costas de Acaya no más me acerqué, ni he pisado
nuestra tierra de nuevo y mis duelos no acaban. Tú, Aquiles,
fuiste, en cambio, feliz entre todos y lo eres ahora.
Los argivos te honrramos un tiempo al igual de los dioses
y aquí tienes también el imperio en los muertos: por ello
no te debe, ¡oh Aquiles!, doler la existencia perdida».

Tal hablé. Sin hacerse esperar replicándome dijo:
«No pretendas, Odises preclaro, buscarme consuelos
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin causal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron.

Tendemos a asociar las abiertas discusiones públicas de los griegos con su institución de la democracia. Sin embargo, las asambleas de los soldados en la *Ilíada* preceden a la democracia en dos siglos. La innovación política de los griegos llamada «democracia» empezó a tomar forma sólo en la última década del siglo VI y en una ciudad en particular: Atenas. Aún así, Homero ofrece suficientes evidencias de que, mucho antes, los griegos disfrutaban de una libertad de polémica desconocida en otras naciones. Pero esta libertad progresó prácticamente en equipo con otra innovación de finales del siglo VIII, el alfabeto, que a su vez originó la posibilidad de expandir la alfabetización.

Los primeros sistemas de escritura —en Mesopotamia, Egipto, China y más tarde en Mesoamérica— fueron originalmente pictográficos, en los que se empleaba una imagen para cada palabra o, en algunos casos, combinando dos o más imágenes para representar palabras más complejas. Estos símbolos no estaban relacionados con un lenguaje en particular y parece factible que fueran aprovechados por otras lenguas, así como hoy las señales universales del tránsito y de los servicios sanitarios pueden ser comprensibles hable uno inglés, árabe o coreano. Esto era cierto, también, para los primitivos símbolos usados en los sistemas que hemos llamado Lineal A y Lineal B.

Pero aunque los pictogramas hayan sido trazados para representar sustantivos o numerales moderadamente pequeños (y resultaban perfectamente adecuados para el trabajo de los antiguos contadores, quienes podían limitarse a consignar el número de carros y jabalinas que había en el arsenal o el número de caballos en los establos), no son suficientes para representar las formas múltiples de un verbo y empiezan a desintegrarse totalmente bajo el peso de complejidades lingüísticas como las oraciones subordinadas. Así que a estos antiguos sistemas se les empezaron a añadir nuevos signos, formas más arbitrarias que sirvieran para representar con mayor exactitud el laberinto real del lenguaje, hasta llegar incluso a la incorporación de los símbolos que representaban algunos de los sonidos silábicos de cualquier lengua específica. Esta red de símbolos sería, al final, una combinación de pictogramas estilizada y simplificada considerablemente por generaciones de escribas, más otros complicados signos y silabarios. Estos cientos, algunas veces miles, de símbolos independientes podían ser dominados sólo por aquellos que tenían el tiempo suficiente para dedicarse a su estudio. Los voluminosos sistemas de escritura se convirtieron en el combustible que posibilitó el funcionamiento de sus civilizaciones: el petróleo del mundo antiguo. Si uno participaba en la propiedad, tenía que hacerlo en la sombra. En otras palabras, y de acuerdo con Claude Lévi-Strauss, el propósito fundamental de estos sistemas era «facilitar la esclavitud de otros humanos»: la alfabetización como opresión.

Aunque ignoramos quién lo ideó, sabemos de dónde viene la *idea* del alfabeto: del Levante, ese pequeño corredor de costa que va desde Siria hasta el Sinaí y rodea al Líbano y a Israel-Palestina. El primer alfabeto era, a grandes rasgos, una variante prestada de los subutili-

zados silabarios ocultos entre la vasta red de los jeroglíficos egipcios. Como la gran mayoría de los inventos, probablemente este también evolucionó a lo largo de varias etapas, durante las que recibiría el aporte de más de un inventor. Pero para la mitad del segundo milenio a. C., encontramos un lenguaje escrito en piedras en el Sinaí que no es pictográfico ni estrictamente silábico, y que será el precursor alfabético del fenicio, del cananeo y el hebreo escritos. Este alfabeto primitivo llegó donde los griegos probablemente por vía de los mercaderes fenicios, cuyas bienvenidas embarcaciones navegaban a lo largo de todo el litoral del Mediterráneo, cargadas de metales y materiales tan exóticos como la preciosa tela rojo púrpura de Fenicia.

Los griegos adicionaron vocales a las consonantes semíticas y establecieron una lista de símbolos de pronunciación bajo un orden invariable, cediéndonos así el alfabeto (*Alfa* y *Beta* representan las primeras dos letras), sobre el que los romanos harían posteriormente su propia revisión para dejarnos, en consecuencia, los mismos símbolos en los que está impreso el libro que el lector tiene en las manos. Durante largo tiempo el alfabeto semítico (o como lo denominamos hoy, hebreo) y el griego se escribían algunas veces de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, o en columnas, círculos o espirales, o a la manera bustrófedon, es decir, «girando como un buey en el arado de un campo», en líneas alternadas de izquierda-derecha y de derecha-izquierda. Pasó mucho tiempo antes de que se acoplaran los niveles de uniformidad a los que estamos acostumbrados y fueran por fin invariables. Por todo esto, sigue siendo verdad que los semitas levantinos son los inventores del único alfabeto del mundo, un alfabeto mejorado por los griegos y después de sólo algunas pocas modificaciones impuesto en (aproximadamente)

casi todo el mundo por los centuriones romanos y sus sucesores[8].

Casi tan interesante como el invento mismo fueron los usos que los griegos le dieron de inmediato a su lenguaje escrito. Si los sistemas pictográficos, en sus más tempranas representaciones, servían como simples herramientas para quienes llevaban las cuentas y si los alfabetos consonantes semíticos se empleaban, para empezar, con propósitos similares —o, en el Sinaí, usados tal vez para registrar breves rezos— el alfabeto griego, desde el primer momento, toma la dirección de una encantadora intrascendencia. La inscripción más temprana que tenemos aparece grabada en una jarra ateniense para el vino de la época de Homero, donde se proclama de manera juguetona que

> El bailarín con la más perfecta gracia
> recibirá esta vasija como premio.

8. Los ejemplos más antiguos de un alfabeto en proceso de creación se encontraron en el Sinaí, en Serabit el- Khadim, un panal de antiguas minas de cobre y turquesas, donde trabajaron en alguna ocasión los esclavos semíticos y sus capataces egipcios. Aunque no hay razón para suponer que la idea del alfabeto se originó en este preciso lugar (sólo nos brinda la más antigua evidencia existente), hay buenas razones para pensar que el Sinaí se encuentra en la ruta de transmisión cultural que nos lleva de los jeroglíficos egipcios al alfabeto semítico totalmente articulado. ¿Será sólo una coincidencia que se supiera que Moisés, la más grande de las figuras hebreas y a quien se le atribuyen los escritos hebreos más antiguos, era conocido por haber recibido una educación egipcia de clase alta (y que, por consiguiente, sabía leer y escribir jeroglíficos) y por haber llevado esclavos semíticos a través del Sinaí hacia la mitad del segundo milenio? ¿Será posible que la leyenda sobre Moisés como autor de la antigua Torá tenga un grano de verdad histórica; que haya inventado entonces la escritura alfabética o, aún más probable, que encontró el primer uso verdaderamente literario para esta invención al consignar los Mandamientos del Dios hebreo en tablas de piedra?

Ni un destello de la sombra verde para ojos del tesorero ni un asomo del ceño fruncido del devoto. Y aun cuando se mencione un dios (como en las tres líneas del verso trazado sobre una copa casi tan vieja como la jarra ateniense, encontrada en la Bahía de Nápoles en Ischia, la más antigua de las colonias griegas), apenas si podemos adjudicarle demasiada seriedad al poeta:

> ¿Quién soy yo? No otra que la apetitosa
> copa de Néstor. Bébeme rápido;
> y déjate arrastrar en deseo por la dorada Afrodita.

Contrario a otros tempranos sistemas de escritura, forjados para calcular la riqueza, para asegurar el control, para invocar los favores de una deidad, el antiguo alfabeto griego anuncia una civilización del ocio. Al diablo con las graves obsesiones; busquemos algo de vino, mujeres y canciones.

Desde hacía largo tiempo se tenía claro que un alfabeto completamente articulado serviría como medio para la democratización gradual de las antiguas sociedades donde este se implantara y arraigara. La anfictionía de los israelitas en el desierto —consignada en las escenas de la Torá con Moisés en seria conversación con su pueblo— es la primera evidencia, en los registros de la historia de la humanidad, de una asamblea tribal donde se le da la bienvenida al debate. Así parezca alejada de la democracia moderna, posee sin embargo varios rasgos democráticos que aún desearíamos emular: la espontaneidad, la interrogación y la réplica cara a cara, la posibilidad de que aún el último de los participantes pudiera ofrecer su contribución, hasta el punto de tomar seriamente cualquier cosa que saliera de «la boca de los infantes y los lactantes».

Un sistema de escritura de veintitantos caracteres significaba que cualquiera podía aprender a leer, incluso un niño, una mujer, o un esclavo. ¡La autonomía que había implícita!, especialmente al contrastarlo con los anteriores sistemas. Pero el alfabeto hebreo, debido a la falta de vocales, aún conservaba cierto misterio, una pizca por lo menos de ese galimatías que había sido la especialidad de los escribas y los *seigneurs* de Egipto y Mesopotamia. Era necesario conocer muy bien el hebreo para poder leerlo con seguridad. Si el hebreo no era la lengua madre, había que estar siempre adivinando cuáles sonidos vocálicos había que distribuir entre las consonantes. Pero el griego escrito, gracias a la incorporación de las vocales, no requería de ningún juicio subjetivo ni de ningún tipo de interpretación. Era completamente objetivo, estaba *ahí afuera*, totalmente diferenciado del lector. Así como la sencillez de la escritura alfabética hacía posible el acceso general a la alfabetización, que a la vez fomentaba la intercomunicación y la convivencia, la objetividad total del alfabeto griego fomentaba igualmente la desmitificación del mundo.

Uno de los más indiscutibles subproductos de la desmitificación es la irreverencia, que hizo su primera aparición registrada en este mundo nuestro en el borde de la copa de Isquia del 700 a. C. (o por ahí cerca), recomendándole a su bebedor una lujuriosa ebriedad bajo la tutela de la sonriente Afrodita; o, puesto en términos más prosaicos, «qué tal un poco de diversión, ah?». Entre las múltiples influencias prehistóricas en la configuración de la cultura griega, ninguna es más catalítica que la semita, al otorgarle el alfabeto y, quizás de manera simultánea, la apreciación del beneficio liberador que supone la discusión pública. Pero los griegos consideraban estos maravillosos dones como si formaran

parte de la generosidad propia de la naturaleza y, al marinarlos en condimentos típicamente egeos y dejando a un lado la manteca de la seriedad semita, prepararon un plato que era a la vez liviano y mucho más picante que cualquiera de los que les habían ofrecido.

Muchos analistas culturales han lanzado la teoría que la sociedad oral —es decir, aquella donde la escritura es desconocida— es mucho más comunitaria y visionaria que aquella donde el pensamiento humano ha sido objetivado por la escritura y que el lenguaje escrito impulsa al lector, en su aislamiento, hacia el individualismo (la no comunidad) y, debido a su formato secuencial, hacia el análisis secuencial y racional (la no visión). Aunque probablemente puede haber algo de verdad en estas teorías, también es verdad que el *tipo* de alfabetización que ampara una sociedad en particular puede generar maravillas superiores al *hecho* mismo de la alfabetización. Un tipo de alfabetización que esté fácilmente al alcance de casi cualquiera tendrá la tendencia a propagar una especie de conciencia protodemocrática a todo lo largo y ancho, aún si se ejecuta sólo a pasos cortos y durante un amplio periodo de tiempo. (En cambio, si nuestras leyes hubieran sido redactadas en caracteres cuneiformes y no en los del alfabeto, ¿no sería casi inevitable que la esclavitud aún siguiera siendo legal?). Un tipo de alfabetización que desmitifica el acto de la lectura, borrando para siempre el aura de una inaccesible Hermandad sagrada de escribas, sabios y potentados, tenderá, por su propia naturaleza, a desmitificar otras esferas de la experiencia humana.

Entre los investigadores aún permanece abierta la pregunta de si en realidad Homero sabía leer y escribir.

Pero la mejor evidencia —es decir, los propios textos— nos lleva a sugerir que la *Ilíada* y la *Odisea* son textos híbridos: obras escritas pero profundamente influenciadas por la transmisión oral de varias generaciones anteriores. Supongamos que las dos obras tuvieron origen como relatos sobre individuos reales al final de la época micénica. Estos relatos —de Aquiles y la Guerra de Troya, de los esfuerzos casi sobrehumanos del capitán griego Odiseo por retornar a su hogar en la isla de Ítaca después de terminar la guerra— se contaron y se reelaboraron una y otra vez a lo largo de varias generaciones por los bardos errantes, hasta que uno de ellos, un hombre de quien sabemos el nombre pero no tenemos ningún otro dato biográfico sólido, les dio un tratamiento definitivo y altamente refinado en dos interpretaciones épicas, justo en el periodo en el que el alfabeto escrito se difundía a todo lo largo del mundo griego.

¿Escribió él mismo estas interpretaciones? Para mi ojo y oído, estos cantos épicos no pudieron haberse expresado con la misma destreza hermosamente disimulada de Homero si hubieran sido sólo aprendidos de memoria. Los hombres de las culturas orales son célebres por las prodigiosas hazañas de su memoria, hazañas imposibles para los letrados, pero no consiguieron artefactos de un refinamiento tan elegante como la *Ilíada* y la *Odisea*, historias tan sólidamente estructuradas que nada se repite sin propósito, donde pocos lazos han quedado sin atar, y mucho ha quedado sin decir; ha quedado, en otras palabras, para que permanezca y se propague en la imaginación de cada uno de los miembros del auditorio. Frente a un vasto ciclo de narraciones orales (la mayoría ahora olvidadas o conocidas por nosotros sólo a través de compendios posteriores), Homero tomó varias alternativas drásticas, dejando por fue-

ra la mayor parte de los relatos (o insertándolos sólo con leves alusiones), para entregarnos en la *Ilíada* sólo algunas de las semanas cruciales en esta guerra de diez años y situándolas exclusivamente —bajo una intensidad casi claustrofóbica— en el escenario de la costa troyana. La *Odisea* abarca —con *flashbacks* cinematográficos— diez años de las aventuras de Odiseo pero sólo narra directamente el breve número de días que conducen al retorno del héroe a Ítaca y la venganza que lleva a cabo.

Se trata de las obras de un artista que tuvo el tiempo suficiente para escribir y rescribir, para avanzar y retroceder una y otra vez, para recortar o ampliar según le pareciera conveniente. Aunque se apoyaba en la larga tradición de las convenciones orales usadas por los bardos —especialmente el uso de frases métricas («el divino Aquiles», «las veloces embarcaciones aqueas», «las mujeres de profundo pecho de Troya»— Homero concibió algo esencialmente nuevo: dos epopeyas, cada una dividida en 24 libros, cada uno de los libros designado con una de las 24 letras del alfabeto griego, empezando con Alfa y terminando con Omega. Hoy nadie puede asegurar con absoluta certeza que Homero, sobre cuya existencia nos vemos obligados a especular, fue quien hizo las 24 divisiones. Pero estos episodios son la labor de un talentoso artista, cada uno con su propia unidad interna —un comienzo, un intermedio y un final— y en una relación orgánica con la totalidad del poema del que forma parte. ¿Era Homero un hombre letrado? Yo apostaría que sí.

Hace algunas décadas estaba de moda afirmar que estos poemas eran simplemente colecciones de leyendas populares de tradición oral, cosidas una a otra e interpretadas por rapsodas (literalmente «costureros de canciones»), que no tenían un autor común y que «Ho-

mero» era simplemente una conveniente designación del mundo antiguo. Ahora la corriente ha cambiado de dirección; una ligera mayoría de especialistas contemporáneos tienden hacia la factibilidad de un único autor quien, de no ser un hombre letrado, por lo menos dictaba a otros su poesía. Sólo algunos obstinados comentaristas siguen insistiendo en que los poemas son recopilaciones orales; aquellos que aún insisten en la existencia de dos Homeros apuntan hacia las diferencias de lenguaje en los poemas, hacia las diferencias de perspectiva entre las dos obras, y hacia una indiscutible disminución de la fuerza poética en la parte final de la *Odisea*, reconocida por la gran mayoría como una composición posterior a la *Ilíada*. Pero la hipótesis que responde mejor a estas objeciones es la de que la *Ilíada* es el poema de un hombre joven, que su visión del mundo sufrió una transición e incluso una transformación a medida que envejecía, y que tal vez murió antes de concluir el segundo poema, terminado entonces por alguno de sus discípulos.

Con todo y que ha gozado de primacía a lo largo de casi toda la historia de la literatura —y considerada en efecto por los griegos (y por todas las posteriores sociedades guerreras casi hasta nuestros días) como la mayor entre las dos obras de Homero— la *Ilíada* nos ofrece la sabiduría convencional del mundo antiguo: en este universo predestinado, regido por pasiones humanas y divinas, la violencia es inevitable, ya sea la violencia de los dioses o la violencia del hombre ejercida sobre la mujer y del hombre sobre el hombre. «Es una ley establecida para siempre entre todos los hombres», escribiría Jenofonte, haciendo eco de la sabiduría de la *Ilíada*, «que una vez una ciudad ha sido tomada en la guerra, los familiares y las pertenencias de sus habitantes pasan a ser propiedad de los captores». Aquí no

hay que cumplir con ninguna convención de Ginebra, e imaginamos que Andrómaca quedará sometida a una vida de concubinato y eterna servidumbre; y gran parte de la *Ilíada* se ajusta a la amarga fatalidad de las perspectivas humanas. Alguien, desafortunadamente, siempre estará furioso y será violento, si no es Agamenón, entonces será Aquiles; sino Hera, entonces Zeus. Los dioses superiores de los griegos no son ni los titanes ni los olímpicos sino el Poder y la Suerte; y la guerra es el implacable motor de la *Ilíada* de Homero.

Y aún así, incluso en la *Ilíada*, Ares, el dios de la guerra, es el más odiado de los dioses. Cuando Tetis le entrega a su hijo Aquiles la nueva armadura celestial forjada para él por el tullido dios herrero Hefesto[9], Homero dedica más de cien líneas a la descripción del gran escudo donde Hefesto ha fraguado las palabras «dos ciudades / de hombres mortales, bellas». Una de las ciudades está en guerra, asediada por «la Discordia y el Tumulto y allí estaba la Parca perniciosa»; la otra, colmada de «bodas y festines» y cortes que dispensan sólo justicia, y no es simplemente una ciudad en paz sino la Ciudad de la paz, rodeada por «una pingüe tierra y extensa de labor» y cosechadores recogiendo el grano maduro. Hay una viña «cargada de racimos»:

9. Hefesto el Cojo —en una de las mayores farsas de los mitos griegos— está casado con (¡sorpresa!) Afrodita. Cuando ella y Ares se encuentran en la cama, el habilidoso Hefesto expone el adulterio con una astuta artimaña que los exhibe (literalmente) a la burla pública de los otros dioses. Una red de «fina telaraña» labrada por Hefesto eleva a los amantes en delito flagrante, mientras este llama a los otros dioses para que presencien la humillación de los amantes, desnudos y retorciéndose a la vista pública. «Un mal día para el adulterio», responden rápidamente los dioses burlones. La historia es contada en el Libro VIII de la *Odisea* por el bardo Demódoco en «El amor de Ares y Afrodita la coronada con flores».

Y labraba en él
con perfección notable
el Cojo ilustre un lugar de danza,
semejante a aquel que en otro tiempo
Dédalo construyera en la ancha Cnoso
para Ariadna la de las bellas trenzas.
Allí danzaban mozos y doncellas
que a título de dote valen bueyes,
con las manos cogidas por encima
del puño. Y llevaban las muchachas
sutiles velos, y ellos vestían
túnicas bien tejidas,
ligeramente brillantes de aceite;
además, claro está, bellas coronas
llevaban ellas; y ellos, espadas
de oro que colgaban
de tahalís de plata.
Y unas veces corrían,
impuestos como estaban en el arte
de hacer mover sus pies,
muy fácilmente, como cuando prueba,
sentado, un alfarero
la rueda a las palmas ajustada
de su mano, por comprobar si corre;
y otras veces, en cambio, iban corriendo
en líneas formados,
los unos en dirección de los otros.
Y una gran muchedumbre en derredor,
de pie, se deleitaba contemplando
esta encantadora danza en rueda;
y dos volatineros, que a la danza
daban principio, hacían cabriolas
por entre ellos, en medio de ellos.

La paz tal vez resulte un ideal imposible en la *Ilíada*, pero no podemos dudar cuál de las dos ciudades hubiera preferido Homero. Él amaba y anhelaba el ocio y el regocijo que la paz hace posibles. Homero coincidía con el historiador Heródoto, quien escribiría un día:

«Nadie es tan tonto como para preferir la guerra a la paz; en la paz los hijos entierran a los padres, mientras que en la guerra los padres entierran a los hijos».

Las glorias de la guerra se han desvanecido considerablemente para cuando Odiseo, el héroe de la *Odisea*, se esfuerza por regresar a su hogar desde Troya. El protagonista del segundo poema de Homero no es un deslumbrante semidiós sino un hombre echando mano de todas sus artimañas y todo su ingenio para salir de un apuro tras otro. Odiseo es *polytropos* (un hombre escurridizo), *polymetis* (versátil), *polytlas* (de gran resistencia) y *polymechanos* (un gran estratega), y todos estos *polys* (con el significado múltiple de «muy», «mucho» o «más») lo acreditan como el pináculo de la recursividad astuta. No ataca a los enemigos que va a encarar con simple fuerza bruta sino buscando la manera ingeniosa de eludir estos monstruos que encuentra a su paso. Tanto si hace frente a la tierra de los lotófagos (cuya poción hace que los hombres olviden su hogar), o los espantosos gigantes llamados cíclopes, o Eolo dios de los vientos, o los lestrigones caníbales, o la hechicera Circe, o las sirenas cuyos cantos arrastran a los marineros a la muerte, o a la imposibilidad de tomar un curso seguro por entre la afilada roca de Escila y los gigantescos remolinos de Caribdis[10], Odiseo supera todos los desafíos con su astucia, y en ocasiones con las temerarias mentiras que el lenguaje humano hace posibles. Logra incluso sobrevivir a

10. «Entre Escila y Caribdis» es una de las metáforas más útiles de la literatura universal. Las monstruosas alternativas eran suficientemente reales para los antiguos marineros, quienes al navegar los angostos Estrechos de Mesina, entre Italia y Sicilia, a menudo se sentían afligidos. Escila era imaginada como un monstruo de seis cabezas, cada una erizada con seis filas de dientes afilados, sentada en

una visita al Hades, el mundo griego de las tinieblas. En el mundo antiguo, el taimado Odiseo era considerado un héroe despreciable y de segundo orden comparado al noble Aquiles. Para el lector moderno, Odiseo es un héroe mucho más notable que ese otro niño petulante que se retira del patio de recreo con sus juguetes.

El carácter de Odiseo es tan sutil que la segunda obra de Homero no logró comprenderse muy bien antes del periodo moderno. Sólo hasta principios del siglo XVIII el distinguido clasicista de Cambridge Richard Bentley, nombrando los poemas por sus títulos en griego, daría inicio al proceso de rehabilitación de la historia de Odiseo ante las impugnaciones recibidas en su contra: «Podría asegurar con toda certeza que el pobre Homero... escribió un nuevo ciclo de canciones para cantarlas él mismo por algo de dinero y aclamación, en festivales y otros días de esparcimiento; escribió la *Ilias* para los hombres, y la *Odysseis* para el otro sexo». Aunque Bentley era bastante acertado en cuanto a las circunstancias de las representaciones en los días de Homero, estaba probablemente un tanto errado en cuanto al público para la *Odisea*, que casi con seguridad se representaba para ambos sexos. Aún así, existe un delicioso toque de verdad en sus afirmaciones, pues en la *Odisea* Homero encuentra el que sería el tema de su madurez: la sensibilidad femenina. Aunque no es un rechazo categórico sí es una negación con extensión épica de ese militarismo masculino que se pavonea a lo largo de la *Ilíada*.

En la *Ilíada*, el peor oprobio que un héroe puede lanzarle a otro es llamarlo «mujer». En la *Odisea*, a Odi-

---

su peligrosa roca. Caribdis, quien vivía bajo una enorme higuera, ingería las aguas del mar tres veces al día, para devolverlas luego desde su enorme garganta.

seo y sus hombres los embargan repetidas «ondas de dolor» cada vez que recuerdan sus hogares perdidos, «consumidos por el sufrimiento y derramando vivas y apasionadas lágrimas»; justo las mismas palabras que Homero usó en la *Ilíada* para describir el momento en que Andrómaca está al borde de perder a su hombre. Sí, en la *Ilíada* Aquiles y Príamo lloran juntos en una oportunidad —en el clímax del poema— pero la *Odisea* posee un incontenible torrente de lágrimas. Odiseo, encallado en la isla de Calipso, llora por su hogar perdido. Llora de nuevo ante la audición de un bardo y su arpa, quien entona una canción titulada «La riña entre Odiseo y Aquiles», que alude a un fragmento del ciclo épico prehistórico por lo demás desconocido para nosotros:

> Tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando
> en sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea,
> se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía
> gran rubor de llorar ante aquellos feacios;

Pero más tarde, cuando el mismo bardo, el ciego Demódoco, «el fiel bardo que la Musa adora por encima de todos los otros» —no sorprende que los griegos, propensos al auto-elogio, imaginaran que Homero se refería a sí mismo— canta la historia del traicionero caballo de madera construido por los griegos y que llevó a la caída de Troya, Odiseo se desmorona y ya no oculta su dolor ante los ojos de los otros:

> Ulises consumíase dejando ir el llanto por ambas mejillas.
> Como llora la esposa estrechando en el suelo al esposo
> que en la lucha cayó ante los muros a vista del pueblo
> por salvar de ruinas a su patria y sus hijos; le mira
> que se agita perdiendo el respiro con bascas de muerte
> y abrazada con él grita y gime; la hueste contraria
> le golpea por detrás con las lanzas los hombros y, al cabo,

se la lleva cautiva a vivir en miseria y en pena
con el rostro marchito de tanto dolor; así Ulises
de sus ojos dejaba caer un misérrimo llanto.

Con esta emotiva manifestación, Odiseo sobrepasa incluso a Héctor, la más humana de las figuras masculinas en la *Ilíada*. Ha sucedido lo impensable: Odiseo se ha convertido en Andrómaca. Cuando, en el Libro XVI del poema, Odiseo y su hijo, Telémaco, se reconocen por fin el uno al otro, sus lágrimas mutuas no conocen límite:

Replicándole Ulises, el héroe paciente, le dijo:
«No soy dios, bien de cierto, ¿por qué a los eternos me [igualas?
Soy tu padre, aquel padre al que lloras ha tiempo [sufriendo
pesadumbres sin fin, soportando violencias ajenas».
Tal diciéndole, al hijo besó y una lágrima a tierra
sus mejillas dejaron caer, una lágrima en tanto [contenida...
Esto dijo y volvióse a sentar, mas Telémaco entonces
se abrazó dolorido a su padre dejando ir su llanto.
Levantóse en los dos vehementísimo afán de sollozos
y lloraban a gritos, sin pausa, a manera de aves,
de pigargos o buitres de garra ganchuda a los cuales
los labriegos robaron las crías aún faltas de vuelos.
Lastimero en tal modo aquel llanto caía de sus ojos
y la puesta del sol les cogiera exhalando gemidos
si no hubiera Telémaco dicho de pronto a su padre:
«Padre mío, ¿en qué nave los hombres del mar te trajeron
a las playas de Ítaca?

Del mismo modo en el siglo XVIII, el primer siglo capaz, creo, de apreciar lo que Homero pretendía hacer en la *Odisea*, el perspicaz Samuel Johnson afirmaba: «Ser feliz en el hogar es el logro máximo de toda ambición, el fin hacia el que tienden toda empresa y todo esfuerzo, y lo que motiva la realización de todo deseo».

Muy raras veces, si es que hubo alguna, se había expresado este sentimiento con una convicción semejante por ningún otro pensador antes del siglo XVIII, excepto el misteriosamente divino Homero, con ese refrescante atributo de no tener partido, ni ideología, y con esa desconcertante secularidad en su edad madura. El «fin» de Johnson no es el fin para ninguno de los protagonistas de la *Ilíada*, pero es el propósito elemental de Odiseo, por el que hubiera recibido nada más que el desdén de Aquiles y de toda la procesión de héroes. Todo lo que Odiseo desea hacer es regresar donde su esposa, su hijo y su hogar. Otra de las prominentes figuras del siglo XVIII, Jonathan Swift, clérigo además, ridiculizó las sutiles discrepancias teológicas de la cristiandad que habían llevado a sangrientas guerras religiosas durante los siglos anteriores. Tanto derramamiento de sangre para recibir triunfos tan mezquinos alertó por fin a las mentes más penetrantes ante la abrumadora tristeza, la gigantesca irresponsabilidad de la guerra.

En el siglo XIX, a medida que empezaban a decaer las apasionadas afiliaciones teológicas, Odiseo empezaría a sobresalir como una figura de amplia inspiración poética. Alfred Tennyson en «Ulysses» (la forma latina para el nombre de Odiseo) lo veía en su postura de «nunca digas nunca» como el arquetipo del héroe moderno («Luchar, buscar, encontrar y nunca detenerse») para quien la experiencia en sí misma era el propósito último:

> Aún no es demasiado tarde para buscar un nuevo mundo.
> Vamos, y sentados en orden golpeen con fuerza
> los surcos del mar, pues mi propósito es
> navegar más allá de la puesta del sol, y
> de todas las estrellas al occidente, hasta que muera.
> Puede ser que los golfos nos cubran de agua;
> Puede ser que lleguemos a las Islas afortunadas
> Y veamos al gran Aquiles, a quien conocimos.

Sin tener en cuenta el deseo de Homero de terminar la obra con su héroe descansando en el hogar, Tennyson, en una actitud más atrevida, lanza a Odiseo a aventurar de nuevo; y para Tennyson, como para los griegos varios siglos después de Homero, el brumoso reino del Hades se ha transformado en las Islas afortunadas, los Campos elíseos de la tardía mitología griega, donde los grandes y los buenos se ahorran la cercana y oscura nada del Hades.

En el siglo xx, Constantino Cavafis, nativo de Alejandría y quien escribió en griego moderno, entendió la *Odisea* como una metáfora del viaje de la vida, donde el final del viaje era mucho menos importante que el viaje mismo. En sus tantas veces citado poema «Ítaca», Cavafis le advierte al lector:

Ten la esperanza de que el viaje sea largo.
Tal vez habrá muchas mañanas de verano cuando,
con gran placer con gran felicidad,
entres a puertos vistos por vez primera...
Mantén a Ítaca en tu mente.
Llegar allá es lo que han ordenado para ti.
Pero no apresures el viaje.
Mejor si dura varios años;
y arribas a la isla como un hombre viejo,
con la riqueza de todo lo que has ganado en el camino,
sin esperar que Ítaca te dé fortuna.

Ítaca te dio el hermoso viaje.
Sin ella no te hubieras puesto en camino.
Ella no tiene nada más para darte.

Para James Joyce, Odiseo sirvió como arquetipo sobre el que moldeó su personaje Leopold Bloom, el «judío errante» de Dublín en *Ulises*, la más original obra maestra del siglo xx. Bloom, el perpetuo forastero, debe enfrentarse con los incontables monstruos de la vida

moderna, usando sólo su agudeza mental. Sus aventuras, que suceden no a lo largo de diez años sino en el transcurso de un día, son las aventuras ordinarias de una vida ordinaria, que tiene repercusiones mitológicas en la mente de Bloom, quien las experimenta. Su «descenso al Hades», por ejemplo, una analogía del original de Homero, no contiene ninguno de los desmesurados terrores épicos que enfrentaba Odiseo y se trata sólo de una visita al cementerio de Dublín, donde Bloom se ve impelido a reflexionar sobre algunos de los prominentes dublineses enterrados allí —el equivalente en Joyce de los legendarios héroes de Homero— y a pensar en el misterio de la muerte (en la forma arbitraria y pedestre como usualmente los seres humanos pensamos en esas cosas): «Tantas cosas aún por ver y escuchar y sentir. Sentir al lado de uno seres vivos y calientes. Dejarlos dormir en sus larvarios lechos. No me van a agarrar en esta entrada». La cueva de Circe en Homero se transforma en el burdel de Bella Cohen. La fiel Penélope se convierte en Molly, una criatura mucho más realista, el «hogar» de Bloom y el objetivo de todos sus esfuerzos, soñadora e infiel, aunque fiel a su manera.

Cada una de estas interpretaciones puede encontrar su explicación en Homero. Odiseo, quien pide ser atado al mástil para poder así escuchar el irresistible canto de las sirenas cuando la embarcación pase frente a su isla, no deja que le tapen los oídos con cera, como lo hace el resto de la tripulación. Aunque sabe que no se puede permitir a él mismo que lo arrastre la canción, sabe, a diferencia de sus hombres, que él puede permitirse *escucharla*. El alto valor que el Odiseo de Homero le concede a la experiencia es usado tanto por Tennyson como por Cavafis para producir un efecto, así cada poeta contradiga de manera consciente uno de los temas centrales homéricos; Tennyson

al sugerir que su héroe se aburre después de llegar al hogar y ansía nuevas aventuras, Cavafis al adjudicarle todo el valor material a las aventuras y sólo un valor formal al hecho del regreso a casa. La intuición de Joyce es mucho más profunda, más comprensiva frente a la insospechada e incluso decepcionante naturaleza antiheróica del segundo texto de Homero y de su condición de ser la primera novela cómica del mundo —y también la primera comedia romántica— si bien se trata de una comedia que escenifica un «mundo de dolor».

Con seguridad ningún otro escritor moderno ha reconfigurado más apropiadamente la aventura de Odiseo / Ulises como lo hizo W. H. Auden en «The Wanderer», un breve resumen en lenguaje moderno del contenido emocional del segundo poema de Homero:

> La fatalidad es más oscura y profunda que cualquier cueva
> [en el fondo del mar.
> Cae sobre este hombre
> en primavera, deseando cada día la llegada de las flores,
> la nieve blanca cayendo en avalancha de las rocas,
> y debe abandonar su hogar,
> ninguna mano suave puede retenerlo, no lo pueden
> [detener las mujeres;
> pero siempre que este hombre
> pasa por entre guardianes, por entre árboles de bosque,
> un extraño para los extraños en el mar que nunca está
> [seco,
> casas para peces; agua sofocante,
> o solitario en la caída como en la conversación,
> por entre las grietas de los manantiales
> un pájaro fascinado por una joya, un pájaro nunca en
> [silencio
> Entonces la cabeza le cae hacia adelante, fatigado a la
> [llegada de la noche,
> y sueña en el hogar,

saludándolo desde la ventana, un despliegue de
[bienvenida,
el beso de la esposa bajo una sábana sencilla;
pero al despertarse ve
una bandada de pájaros sin nombre hacia él, a través de
[la puerta de entrada
voces de hombres desconocidos cortejando a otra.

Sálvalo de una captura hostil,
del repentino salto del tigre en una esquina,
protege su casa,
su ansioso hogar donde se cuentan los días
protégelo de los rayos,
de la gradual ruina que se extiende como una mancha;
pasando de un número impreciso a uno cierto,
tráele felicidad, el día preciso de su retorno,
afortunado con el día que se aproxime, con el amanecer
[asomándose.

Al final, Odiseo consigue llegar a la casa, se reencuentra con su hijo, despeja su casa de intrusos[11], y duerme una vez más con su fiel esposa Penélope en el lecho de profundas raíces. («Lechos cálidos», cavila Leopold Bloom, «una vigorosa vida cálida»).

Penélope es un personaje fascinante, completamente distinta de todas las *prima donnas* y de todos los

11. Los intrusos son los pretendientes de Penélope, que no los quiere a su lado pero tampoco los puede expulsar, aún cuando estos le están agotando sus recursos. Odiseo los mata a todos (con la ayuda de su hijo Telémaco) en lo que únicamente se puede denominar un episodio cómico y hasta espantosamente gracioso. Este tipo de comedia cruda, no del todo de nuestro gusto, no está muy lejos sin embargo de la violencia cómica de los dibujos animados de los sábados por la mañana y de las películas hechas para adolescentes. Puede que sea violencia, pero es violencia tonta, llena de improbabilidades e imposibles físicos, y nos hace conscientes del hecho de que no la debemos tomar demasiado en serio, sino simplemente disfrutar una venganza que nos alegra el corazón.

exaltados *primo divos* con los que nos hemos cruzado hasta ahora. Aunque escasamente le otorga un aria para ella sola, Homero cambia una y otra vez la descripción que hace de Penélope, como si quisiera subrayar sus múltiples facetas. Penélope es una mujer «reservada», «discreta», «cauta», «suspicaz», «serena», «vigilante», «cautelosa», «aplomada», «consciente», «dueña de sí misma», «cálida», «generosa», de «gran sabiduría», «el espíritu de la fidelidad». Ella, también, llora en privado, y en público se cubre el rostro con un velo. Es el equivalente femenino de su marido, una estratega furtiva, llena de artimañas, manteniendo a raya durante años a todos esos pretendientes despóticos con un engaño detrás de otro. Odiseo, quien durante sus años de travesía vivió con la ninfa Calipso y durmió con la hechicera Circe —y de quien Homero, o Penélope, o cualquier otro, difícilmente hubiera esperado que hiciera otra cosa— permanecerá por siempre a los ojos de Penélope «como el más comprensivo de todos los hombres vivos». La virtud más importante *de ella*, mucho más importante incluso que su capacidad de discernimiento y su fortaleza, es la fidelidad.

No del todo convencida de que el hombre que tiene en frente sea finalmente su esposo, Penélope lo pone a prueba, ordenándole a su criada que mueva la cama; una cama que nadie nunca ha visto a excepción de la mujer que duerme ahí, sus fieles criadas y su marido, quien talló sus patas de las ramas de un árbol de olivo sembrado en el centro de la casa. La cama es imposible de mover, y la furia de Odiseo al oír que Penélope ordena que muevan la cama («¡Oh mujer! Lo postrero que has dicho es lo más doloroso: / ¿quién mi lecho cambió de lugar? No era cosa hacedera / ni por un buen experto a no ser que un dios en persona con su solo querer trasladáralo a algún otro sitio?»), le confirman que por fin su esposo ha regresado.

El suyo es el logro máximo de toda ambición, el fin hacia el que tienden todos los esfuerzos, el «gran lugar enraizado», según las palabras de Yeats, tanto que Odiseo, en el Libro VI del poema, le deseaba a Nausícaa, la hermosa joven princesa que encuentra en la costa de los feacios[12]:

y los dioses te den todo aquello que ansíes, un esposo,
un hogar, favorézcante en él con la buena concordia,
porque nada en verdad hay mejor ni más rico en venturas
que marido y mujer cuando unidos gobiernan la casa
en un mismo sentir: los malévolos penan, se gozan
los que quieren su bien y ellos mismos alcanzan renombre
sin igual.

Podemos dejarlos ahora, a Odiseo y Penélope, despidiéndose con las palabras que escribió Homero para esta retirada, las palabras que terminan en la línea 296 del Libro XXIII:

De este modo entre sí conversaban los dos y, entretanto,
la nodriza antañona y Eurínoma estaban vistiendo
de las más finas ropas el lecho a la luz de las hachas;
y una vez que arreglado lo hubieron con gran diligencia,
se marchó a sus estancias la vieja rendida de sueño.
A sus amos Eurínoma luego, la fiel camarera,
conducía al aposento llevando en la mano la antorcha;
tras dejarlos en él nuevamente salió mientras ellos
saludaban gozosos su lecho de bodas de antaño.

12. En el encuentro que tiene Odiseo desnudo con Nausícaa, ella y sus criadas acababan de nadar; él náufrago ha sido arrastrado desnudo a su playa, intenta esconder sus partes privadas con un ramo de olivo y resolver si en casos tan extremos él puede asumir la postura de un suplicante y «abrazar las rodillas de ella». Todo el asunto podría ser casi un enredo cómico de cine mudo.

Estas son probablemente las últimas líneas que escribió Homero antes de morir, dejando que un discípulo terminara el resto del poema. Al comienzo del Libro I, Atenea, «la ojizarca», le transmite a Telémaco una extraordinaria noticia: «te digo que el gran Odiseo no está muerto». Vivo después de veinte años de ausencia. Vivo después de 2700 años. ¿Comprendió Homero que, en algún momento en el futuro distante, su divertido, gimiente y cálido Odiseo parecería mucho más vivo que todos sus heroicos jóvenes matones y sus moribundas tradiciones militares? ¿Conocía el público en los tiempos de Homero esa antigua canción llamada «La riña entre Odiseo y Aquiles»? ¿O se trata de una creación ficticia de Homero, interpretada en la *Odisea* para que resuene en la mente de su auditorio? ¿Un eco del conflicto interno en Homero entre la guerra como una forma de vida —en realidad, una forma de muerte para otros— y una vida en unión con otros seres humanos, una vida que requiere de todos los recursos de la mente y del corazón? Contemplamos de nuevo la gran curva de la obra de Homero que nos lleva desde la furia de Aquiles en mitad del estrépito de la batalla sobre la playa de Troya hasta la modesta paz doméstica con la que se cierra la *Odisea* y nos preguntamos: ¿Existe alguna manera de precisar cuál sería la intención de Homero sobre el período de vida de su obra en desarrollo? Tal vez sí. Pues, al final, la furia de Aquiles se apacigua sólo en el lecho de Penélope.

III
El poeta

Cómo celebrar

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconíadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Permeso, en la fuente del Caballo o en el divino Olmeo, forman bellos y deliciosos coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies...*

Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida:

«¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad».

Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final.

Así comienza entonces la Teogonía *de Hesíodo con el llamado de las Musas para que se convierta en poeta y cante la genealogía de los dioses. La poesía de Hesíodo, aunque no posee la grandiosidad dramática ni las inolvidables caracterizaciones de Homero, nos resulta*

* El Olimpo, casa de los dioses. *(N. del T.)*

inmensamente útil pues cataloga una amplísima información mitológica. Hesíodo, un menesteroso campesino de Beocia y joven contemporáneo de Homero (y también una especie de chovinista regional), descubre a las Musas danzando en el monte Helicón, en los límites de su comarca, aunque su hogar tradicional se encontraba en las faldas del monte Olimpo.

Las Musas eran las nueve diosas del canto y de la poesía, o tal vez mejor, de la poesía cantada, ya que los griegos no diferenciaban una forma de la otra. Su nombre es la raíz de la palabra música. En ese tiempo, todas las comunicaciones públicas se cantaban, de tal forma que la voz del orador —quien, sobra decirlo, no tenía micrófono— podía alcanzar la mayor distancia posible. Este es el origen del canto de los sacerdotes en los servicios religiosos, aunque los poemas griegos por lo general eran interpretados por coros danzantes y no por una voz única.

Las Musas podían mostrarse caprichosas a la hora de otorgar sus favores o vengativas al negarlos. Por esta razón Homero necesita aplacar constantemente a su Musa, no sea que ella le retire el don de la inspiración. Inspiración y verdad eran dos cosas distintas, sin embargo. El éxito de una representación poética está en la transformación emocional que provoque en el auditorio. A las Musas no les importaba si lo que inspiraban era verdadero o falso en tanto que atrapara al público. Cada Musa llegó a tener una especialidad: Calíope la narración histórica, Euterpe la interpretación de la flauta, Erato la poesía cantada con la lira, Terpsícore la danza, Melpómene la tragedia, Talía la comedia, Polimnia los rezos y los rituales, Urania las demostraciones astronómicas o tal vez las procesiones bajos las estrellas.*

* Euterpe es, entonces, la musa de la música y Polimnia la de la poesía sagrada. *(N. del T.)*

En el capítulo anterior subrayaba, con el propósito de diferenciar los dos grandes poemas de Homero, lo disímiles que resultan sus respectivos enfoques tanto del militarismo como de lo que mejor podríamos llamar el sentimiento personal, es decir, la capacidad de sentir compasión, de sentir dolor, y de apreciar las relaciones familiares; una facultad que, en el mundo antiguo, pertenecía casi exclusivamente al dominio de las mujeres. Aunque llamé «moribundas» a las tradiciones militares griegas, estoy absolutamente consciente de la cantidad de vida que aún poseen. Simone Weil, cuya comprensión de la cultura griega era muy profunda, escribiría en 1939: «Aquellos que han soñado que la fuerza, por causa del progreso, pertenece ahora al pasado, ven la [*Ilíada*] como un documento histórico; aquellos que pueden ver que la fuerza, hoy como en el pasado, vive en el centro de toda historia humana, encuentran en la *Ilíada* su más hermoso y nítido espejo». Estas palabras, de un ensayo escrito para la *Nouvelle Revue Française*, nunca fueron publicadas, pues antes de que el número de la revista pudiera quedar impreso París caía bajo el poder de los nazis. Un poco más de medio siglo después de este suceso, difícilmente puedo afirmar que el espíritu militar griego está muerto; aún se encuentra, como se encontraba en los días de Weil, «en el centro de toda historia humana». Como mucho, uno esperaría

que hoy más seres humanos que en el pasado han llegado a amar la paz mucho más profundamente de lo que desean la guerra; que la sensibilidad de Odiseo continua ganando adeptos.

Nombrar este territorio del sentimiento personal como «la sensibilidad de Odiseo» significa, por supuesto, escribir de manera paradójica y en una especie de taquigrafía simbólica. Pues Odiseo, así haya tal vez derramado lágrimas sobre las consecuencias de su acto (y quizás por lo tanto represente en Homero el modelo literario de la sensibilidad cambiante), fue el griego que diseñó el traicionero ardid que llevó a la ruina de Troya, empapándose con la sangre de muchos inocentes, un hombre del que desconfiaban los otros por pasarse de ingenioso; de quien desconfiaban no sólo sus compañeros griegos sino también, después, los romanos. En las últimas décadas de la era pre-cristiana, justo antes del nacimiento de Cristo, el gran poeta romano Virgilio trabajó, agobiado por una salud maltrecha, en una enorme obra épica, la *Eneida*, donde narraba la fundación de Roma por Eneas; su fundador fue un príncipe troyano que logró escapar de la ciudad en llamas sobre el resplandeciente vértice del río Tíber. Virgilio le daría forma a numerosas partes de su extenso poema pensando, sin duda de manera consciente, en la *Ilíada*. No había, después de todo, otra alternativa: si un poeta romano deseaba congregar a sus compatriotas alrededor del sentimiento de su propia grandeza, rememorando las hazañas de sus gloriosos antepasados, el único modelo disponible con el que contaba era la épica de Homero. Pero aunque no tuviera otro recurso que usar el modelo literario griego, Virgilio manifestó la típica ambivalencia romana frente a los griegos cuando nos presenta el caballo de madera ideado por Odiseo y pone en boca de un clarividente troyano la famosa línea: «Re-

celo de los griegos incluso cuando ofrecen regalos». El antiguo mundo rebosa de caricaturas étnicas, pero ninguna más recurrente que la advertencia contra los griegos portadores de regalos, una gente demasiado astuta como para tenerle confianza.

Si Virgilio considera a Odiseo como la encarnación de la impostura griega, también es verdad que el poeta romano hace explícita una fibra de la narrativa de Homero que estaba en apariencia oculta: en la *Ilíada* Troya representa una especie de utopía. Se trata de una utopía condenada al fracaso; condenada, habría que señalar, por la astucia sobrenatural de Odiseo, pues, de otra manera, sus murallas habían probado ser inexpugnables. Troya es un lugar de justicia y armonía superiores a las de la sociedad griega; la ciudad donde los romanos suponían estaba su lugar de origen. Semejante a la Ciudad de la paz perfilada sobre el milagroso escudo de Aquiles, Troya es un ideal, no ese viciado e imperfecto mundo de los griegos, no ese mundo de toma y daca, de sobornos y ambigüedades, sino el insobornable paraíso de la nobleza perdida —del valeroso y amante Héctor y del generoso y compasivo Príamo— el lugar que todos hubiéramos deseado reivindicar como lugar de origen.

Aquí en la obra de Homero aparece la primera mención fugaz de un sueño que se volverá cada vez más recurrente en los griegos, quienes, a pesar de su inquebrantable realismo y su orgullosa sensatez —o quizás debido a su imperturbable comprensión de las cosas como realmente son— ansían, por más fantástico o impracticable que sea, encontrar un lugar maravilloso y benigno, más allá de los insatisfactorios equívocos de este mundo donde en definitiva tenemos que vivir. (La Itaca de Odiseo y Penélope era ya, para el momento cuando se conoció la *Odisea*, un segundo ideal perdi-

do, una utopía de la virtud aristocrática donde, como lo diría Yeats, «la inocencia y la belleza» nacen «entre festividades y ceremonias»). Esta desconcertante mezcla de cualidades en apariencia opuestas —de sensatez y un arraigado realismo unidos al anhelo por un estado del alma que se encuentra más allá de cualquier cosa conocida (y, más allá de la añoranza, la facultad de *imaginar* cómo sería exactamente este estado)— contribuyó al nacimiento y desarrollo de la primera sociedad en la historia del mundo que no era conservadora ni tradicional, la primera cultura que no respondía maquinalmente frente a cada desafío: «Esta es la manera como siempre hemos hecho las cosas».

Así como el Ulises de Tennyson que busca «un nuevo mundo», o como los aventureros marinos griegos cuyas gráciles y alargadas embarcaciones navegaron cada vez más lejos —del Egeo hasta el Adriático y de ahí hasta el Mediterráneo y hasta el lejano Atlántico—, Grecia pronto pasó de la típica sociedad mercantil a una civilización caracterizada por la indagación y la experimentación. En palabras del clasicista británico contemporáneo Oliver Taplin: «Parecería que los poemas [de Homero] emergen... como una especie de propulsor de la discusión, una invitación a reflexionar y examinar detenidamente las estructuras y las asignaciones del poder y del respeto. De esta forma, mientras al interior del poema todos están de acuerdo que el honor... debe darse donde se debe rendir honor, no todos coinciden en los criterios de a quién debe asignarse. Así como Homero no apela definitivamente a favor de ningún tipo de cambio político, no es con seguridad tampoco una poesía sobre el conservadurismo político ni la reducción de gastos. Es parte integrante de una era de horizontes radicalmente abiertos, y actúa como un catalizador para el cambio».

La indagación y la experimentación, aunque se cen-

tran en los asuntos políticos, darán eventualmente un salto más allá de la esfera política, hasta tal punto de que el mundo griego se mantendrá en una casi constante revolución cultural desde el tiempo de Homero hasta el día cuando Roma someta a Grecia en el siglo II a. C. Este periodo —más de medio siglo de cambio consciente— traza la trayectoria más larga de desarrollo incesante en cualquier sociedad históricamente conocida.

La literatura griega comienza con Homero y pronto encuentra salida hacia todos los rincones del territorio griego, las penínsulas, las islas, y los desperdigados asentamientos y colonias. A pesar de que los poemas de Homero y sus sucesores quedaron registrados por escrito, no existirá un público lector griego hasta la llegada del siglo V a. C. Para empezar, las obras literarias se marcaban sobre láminas de plomo o, en el caso de inscripciones especialmente valiosas, se imprimían en oro, bronce o se tallaban en piedra. Tablillas enceradas y pieles curtidas ofrecían también superficies para escribir, pero ninguno de estos métodos fomentaría la difusión de la venta de «libros» ni la fundación de bibliotecas, como llegó a ser posible siglos más tarde. Acarrear hasta la casa lo que hubiera sido, en tiempos de Homero, kilos de poesía no parece viable; y pasaría mucho tiempo antes de que las hojas de papiro egipcias, más livianas, estuvieran disponibles en cantidades suficientes para permitir que obras literarias más extensas pudieran transportarse fácilmente. Existía, en cambio, un público *oyente* que formaba auditorios sensibles en los festivales y las contiendas.

Los rapsodas (o «costureros de canciones»), a quienes ya hemos conocido, eran los intérpretes errantes que viajaban de certamen en certamen, esperando re-

cibir algún tipo de recompensa en especie o monetaria, una vez se generalizó el uso de monedas en el siglo VI. A medida que las cortes de la vieja aristocracia, que prodigaban hospitalidad en bardos y rapsodas, desaparecieron bajo las oleadas del cambio social, el papel como patronos de poetas lo asumieron las grandes asambleas, reunidas para las ocasiones religiosas. Estos festivales —algunos locales, otros, como los Olímpicos, panhelénicos[13]— aunque se originaron como fiestas religiosas, se celebraban a lo largo y ancho de Grecia en inmensos terrenos de feria estilo circo, cerca a los santuarios consagrados a los dioses locales; convocaban tanto a los curiosos como a los perspicaces y los mercenarios, a los bulliciosos y los pícaros.

En estos festejos había, por supuesto, ceremonias religiosas para honrar a la deidad —en la que usual-

13. En su propio lenguaje, los griegos son llamados «helenos». «Pan» en griego quiere decir «todos»; por lo tanto panhelénico se refiere a toda Grecia. A pesar de la popularidad de estos festivales, que probaron ser un enganche para los poetas, las costumbres de la poesía cortesana no murieron por completo, ya que siempre había nuevos líderes políticos en busca de alabanzas. A finales del siglo VI a. C., Píndaro, que escribió la mayoría de sus poemas por encargo (casi todos para atletas vencedores, lo que hizo de su poesía el *Sports Illustrated* de su tiempo), escribió una oda coral a Hierón I, el recién refrendado tirano de Siracusa, colonia griega en la costa sur de Sicilia. Hierón había ganado la prestigiosa carrera olímpica de caballos *kudos* (un singular griego bastante abusado que significa «la gloria de la victoria»). La capacidad de Hierón para ser alabado era casi infinita, pero Píndaro se debió haber irritado con su tarea y se reivindicó en las últimas líneas de su oda a Hierón:

> El más alto pico sólo puede coronarse a sí mismo,
> Y no hay necesidad de buscar picos más altos.
> Ojalá su alteza surja sin decaer—
> Como yo, que mantengo sólo ganadores por amigos,
> Yo, el más grande poeta en toda Grecia.

mente se presentaba un coro de muchachas o muchachos o de hombres— así como también se celebraban contiendas entre atletas y entre poetas. Había también puestos de mercado, con sus toldos de brillantes telas ondeando al viento, los propietarios vendían estatuillas de dioses y diosas patronales, amuletos religiosos, bebidas y comida, y otros servicios y mercancías. Aún hasta una época tan tardía como el siglo I a. C., encontramos referencias en el Nuevo Testamento sobre mercaderes como Pablo, Priscila y Aquila, quienes viajaban de un festival a otro por toda Grecia montando sus toldos y ofreciendo una mano de obra especializada en elaborar y arreglar tiendas, o cualquier otro tipo de refugio que protegiera a los visitantes de ese sol griego, mucho más brillante e intenso que cualquier otro cielo en Europa. Los griegos llevaban la competencia en la sangre, y en todos los rincones de estos festivales los contrincantes se enfrentaban para llamar la atención del público. En un estilo severo y ansioso, Hesíodo escribe sobre las tareas diarias en el campo y sobre los efectos que tienen las estaciones en la vida rural, pero también habla, en *Los trabajos y los días*, sobre el valor de las contiendas en los festejos, con «alfarero contra alfarero, carpintero contra carpintero... poeta contra poeta».

Los coros litúrgicos necesitaban poetas que les escribieran los versos para cantar; los mejores atletas pagaban por poemas escritos en su honor; y también el funeral de algún ciudadano importante significaba una ocasión adicional que requería la presencia de los poetas quienes, como los atletas, competían en los certámenes funerarios. Tanto los rapsodas, quienes interpretaban poemas escritos por otros, como los propios poetas se presentaban en todas estas ocasiones —incluso en otras más íntimas y menos numerosas— para vender

su mercancía de palabras. Sin embargo, no sólo eran palabras lo que tenían que vender. Los intérpretes cantaban su poesía acompañados a un mismo tiempo por las cuerdas de una lira o por gaiteros que soplaban una especie de flautas de caña llamadas *auloi*, instrumentos con agujeros a lo largo, permitiéndole así al músico cambiar la intensidad de una nota tapando uno o más agujeros con los dedos. Aunque *aulos*[14] se traduce por lo general como «flauta», el timbre de este instrumento se acercaba más al de un oboe y sonaba, según los griegos, como el zumbido de una avispa y, en el tono más alto, como el graznido de un ganso.

¿Pero, en conjunto, cómo sonaría la música griega? Nos encantaría saberlo con certeza, pero los escasos fragmentos de notación musical antigua que poseemos hasta ahora pertenecen a periodos posteriores y son de interpretación dudosa. Aún así, con estos fragmentos de evidencia nos podemos aproximar a una posible respuesta. No hay ninguna indicación en la evidencia de que los cantores, incluso en un coro, cantaran con armonía. Aunque las liras y los conjuntos de gaitas lograron sin duda ejecutar armonías simples, la música parece haberse centrado en la melodía, el ritmo y —un poco menos familiar para nosotros— el modo. En nuestra música occidental aún hablamos de los modos «mayor» y «menor». Los griegos contaban con cinco modos, conocidos para nosotros por sus nombres, jónico, eólico, lidio, dórico y frigio, y que hacían referencia además a los distintos grupos étnicos en Grecia. Cada uno de estos modos, que a su vez tenían submodos, era fácilmente reconocido por los oyentes, y cada uno creaba un

14. El masculino singular en griego generalmente termina en *-os*, y el masculino plural en *-oi*, que corresponden a las terminaciones latinas *-us* e *-i*.

estado de ánimo particular, del mismo modo que ahora decimos «esto suena como una canción escocesa, esto suena como una danza española». Cada modo griego se construía desde una invariable secuencia de relaciones entre notas que ningún otro modo poseía, con diferencias mucho más evidentes que las que puede haber entre un mi bemol mayor y un do menor, y tal vez más cercana a la música asiática con sus intervalos más prolongados y sus cuartas. El dórico era marcial, el frigio provocaba deleite, el mixolidio (uno de los submodos) era lastimero, el jónico atraía con delicadeza, haciendo que la seducción resultara en apariencia más sencilla. En definitiva, la música griega probablemente sonaría algo semejante a la tardía música medieval europea, con el énfasis en las melodías contagiosas y fáciles de cantar, en los ritmos exagerados, y con un sencillo acompañamiento musical; una especie de canto gregoriano desmandado por la calles.

A lo largo de toda su historia, Grecia ha sido, de hecho, una tierra de música y danzas. «No me dejen vivir sin música», canta el danzante coro en la obra *Heracles* de Eurípides. Vivir sin música significaba, para los antiguos griegos, estar ya muerto, como lo afirma Sófocles en *Edipo en Colono*, cuando reflexiona sobre la muerte: «Sin canto de bodas, sin lira, sin coros, muerto al fin y al cabo». Aunque, como hemos visto, existían intérpretes profesionales, tenemos evidencias de que todo griego, ya fuera rey o siervo, esperaba con ansia las numerosas oportunidades para cantar y bailar. Incluso en nuestros fragmentados e incompletos registros se pueden encontrar por lo menos doscientos términos para nombrar diferentes tipos de danzas. Se esperaba que hasta el soldado más porfiado rasgara la lira para recuperar la compostura, como nos muestra Homero que hace Aquiles en su tienda en el Libro IX de la *Ilíada*. Mujeres

de posición económica y social alta, como Penélope, organizaban veladas musicales en sus cuartos privados. Los pastores tocaban la flauta a sus rebaños, los marineros usaban los remos para marcar el ritmo de sus cantos, los maestros, como un deber imprescindible, enseñaban técnica musical a sus pupilos. Aunque los actores profesionales entretenían a los ricachones juerguistas en sus banquetes, era de esperarse que cada uno de estos últimos contribuyera con su propio número para las festividades nocturnas, y por lo general no pasaba mucho tiempo antes de que los trasnochadores se levantaran de sus divanes y bailaran durante toda la noche, tomados del brazo y golpeando la tierra, exactamente como el Zorba de Kazantzakis, quien bailaba como si «hubiera un espíritu luchando por salirse de su piel y lanzarse como un meteoro hacia la oscuridad».

El pescadero hacía odas a sus peces, los militares marchaban al paso de los ritmos marciales, la lavandera cantaba el blues, mientras que otros entonaban cantos de diferentes colores. Se decía que después de la desastrosa Expedición siciliana en el 413 a. C. los soldados atenienses, presos en las espantosas canteras en las afueras de Siracusa, lograron recuperar la libertad después de cantar y bailar algunos de los coros de las obras de Eurípides, cuyos cantos maravillaban a los sicilianos. La vida diaria por momentos parecía una especie de contienda entre principiantes, la eterna audición de un número interminable de ilusionadas voces —prematuros paul simons y judy collinses, tom waitses y ani difrancos— compitiendo por llamar la atención. La antigua Grecia era una cultura del canto.

No contar con aptitud musical, como nos informa la ingeniosa Safo en una breve oda a una mujer muerta que nunca mostró talento para la interpretación ni

para la apreciación musical, era un destino peor que la muerte. Hubiera sido preferible no haber vivido jamás:

> Cuando vivías, nunca oliste
> las rosas del Olimpo, donde habitan las Musas.
> Ahora que estás muerta, tu desvanecido espíritu en el
> [infierno
> no se recuerda aquí en la tierra. No tañiste ninguna
> [campana.

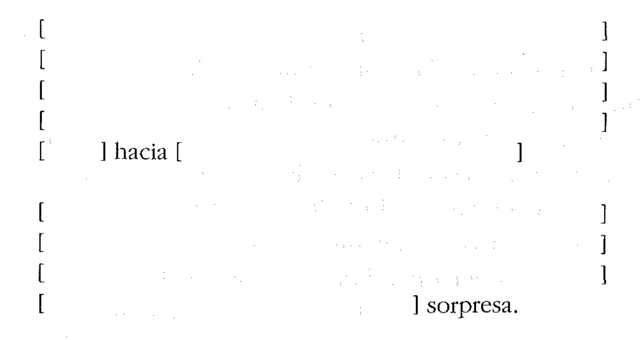
Este poema, construido como un bien intencionado vapuleo, es la obra de una mujer a quienes los griegos llamaban «la décima Musa», la poeta más grande después de Homero, nacida a finales del siglo VII en la gran isla griega de Lesbos, célebre por la dulzura de su vino y por la mordacidad de sus versos. Desafortunadamente, mucha de la poesía posthomérica —llamada poesía lírica ya que usualmente se interpretaba con una lira— se perdió en la agitación de los siguientes siglos, especialmente durante la depredación y la decadencia que vinieron después de las invasiones bárbaras en el mundo greco-romano en el siglo V d. C. En cuanto a Safo, hemos sido particularmente infortunados, pues de su obra han sobrevivido en su mayoría fragmentos de palabras, como exóticos pétalos y ramas cortados de un misterioso árbol que nunca podremos conocer en su totalidad.

Estos fragmentos sugieren que Safo dirigía una especie de colegio privado para señoritas de la aristocracia, un colegio donde se las entrenaba (entre otros refinamientos) para cantar en coros en las festividades, especialmente en las bodas. Estas presentaciones corales, en las que se presentaban estudiantes individuales como solistas, tal vez habrán servido a las muchachas como su presentación en sociedad, con la esperanza de atraer algún pretendiente oportuno y, poco

después, celebrar un ventajoso matrimonio. Varios de los poemas más (en apariencia) característicos de Safo son los *epithalamia*, o canciones nupciales[15]. Otros poemas se han interpretado como lamentaciones por muchachas que se han ido, tal vez para casarse, y cuya ausencia ocasiona sufrimiento a Safo. Aquí tenemos uno de los ejemplos menos fragmentados:

> Algunos dicen que la caballería, otros dicen que la
> [infantería,
> otros en cambio afirman que la armada es
> la cosa más hermosa sobre la negra tierra.
> Pero yo digo que es cualquiera,
> cualquier cosa que puedas amar.
> Una cosa fácil de comprender.
> Pues Helena, que nos sobrepasaba a todas en belleza,
> lo abandonó un día,
> a su prestigioso esposo,
> navegó hacia Troya,
> y a ningún hijo ni a los complacientes padres
> les ofreció una explicación,
> Y llevó al final de la tierra [por la melancolía].
> Así [mi alma] se escapa,
> Recordando a Anaktoria,
> [deslizándose] suavemente, [suavemente,]
> ya se ha ido.
> Prefiero estudiar su delicado paso
> y la forma como la luz se mueve sobre su rostro
> que observar los carros lidios
> o las filas de los hoplitas de barba áspera.
> [ ] lo que no puede suceder.
> [ ] humano [ ] orar por separarse
> [ ]

15. Un *ephitalamion* comienza con la vigorizante frase «¡Suban alto la viga, carpinteros!» para animar a los obreros en la construcción de un enramado nupcial; al mismo tiempo animaban al novio a elevar su propia «viga» a la cima de la pasión física. J. D. Salinger usó la frase para el título de una de sus novelas sobre la familia Glass.



[ ]
[ ]
[ ]
[ ]
[ ] hacia [ ]

[ ]
[ ]
[ ]
[ ] sorpresa.

¿Se encuentra Anaktoria en su luna de miel o está muerta? ¿Era una mujer real o sólo una ficción literaria? ¿Se trata de una pieza para solo o de un coro conmemorativo para una estudiante muerta? ¿Cuál podría ser la sorpresa con la que termina el poema? La tentación que uno siente de rellenar con palabras esos corchetes vacíos. (Las líneas que vendrían dentro de los corchetes vacíos resultan ilegibles en los fragmentos del manuscrito que aún poseemos; las palabras entre uno y otro corchete son deducciones bastante acertadas con base en el texto parcialmente dañado).

El consenso entre los eruditos hoy es que los poetas de la lírica griega, de quienes se presumía anteriormente que estarían escribiendo un tipo de poesía personal como el que podríamos leer de un poeta contemporáneo, escribían obras para ser interpretadas en público —representadas por ellos mismos, por algún otro o por un coro— y que el «yo» de la poesía lírica griega no es más personal que el «yo» de las canciones populares modernas, como el de la frase *«I got the right to sing the blues»**. Cuando una cantante nos transmite

* «Tengo derecho a cantar el *blues*». Línea de uno de los blues más populares. No sobra decir que el blues, tiene, entre muchas, la connotación de un «estado espiritual» triste y melancólico. *(N. del T.)*

estas palabras en la penumbra de un *nightclub*, las entendemos como la representación de un sentimiento humano particular, comprendidas por todos y compartidas por todos en uno u otro momento, pero no las confundimos con la expresión de lo que la cantante pudiera estar sintiendo en ese momento en particular, como tampoco nos sentimos obligados a compadecerla a un nivel personal. Entendemos que la cantante está representando un papel, al igual que nosotros, al compadecernos indirectamente pero —a cierto nivel— deleitándonos con su pretendida miseria.

El fragmento de Anaktoria podría ciertamente ajustarse a este patrón. Pero hay otros fragmentos sáficos que resultan más difíciles de acuñar bajo esta tesis:

> Si aún me amas, tomarías
> un compañero de lecho más joven. Ya no me siento muy
> [bien de dormir contigo
> ahora que soy vieja.

¿Podría haber sido esta sólo otra canción? Y, finalmente, existe un fragmento complementario, o, como sospecho, un poema completo:

> La luna ha salido
> y las Pléyades:
> Es medianoche,
> y el tiempo pasa, el tiempo pasa;
> y me encuentro sola.

Esta, me parece, es poesía personal, un auténtico «yo» que de alguna manera se deslizó por entre las impersonales máscaras de la cultura lírica griega. En años recientes, los estudiosos se han preguntado si estas últimas líneas pueden atribuirse a Safo. Bueno, le han sido

atribuidas desde tiempos antiguos, y suenan como Safo, esa belleza elegante que les enseñó las habilidades femeninas a tantas muchachas, enfrentada ahora al irreversible proceso del envejecimiento, resuelta a ser honesta consigo misma sin excesivas porciones de autocompasión, es decir, Safo en su más desnuda intimidad. Semejante franqueza es extremadamente rara, y no sólo en la poesía lírica griega.

En general, los poetas líricos griegos se presentaban con un disfraz, un doble para la ocasión; y no pocos han escrito poesía, como lo hicieron W. B. Yeats y T. S. Eliot, con la voz de los ancianos decrépitos, así ellos mismos fueran jóvenes. Pero estos esfuerzos pueden tener una órbita convencional, incluso cuando el poeta, como en el caso de Safo, se nutre del depósito metafórico de la naturaleza. La luna y las estrellas de Safo, así como su «tierra negra», son piezas básicas de la poesía lírica griega, como lo son los martín pescadores, los alcedones, y las olas sobre el mar de color vino tinto. Alcman, activo en Esparta durante la segunda mitad del siglo VII, compuso un poema responsorial durante el que —en el siguiente fragmento— un poeta, con la máscara de un hombre viejo, conversa en un solo con un coro de muchachas:

> ¡Oh doncellas de voz como la miel que cantan
> [hermosamente,
> los miembros ya no me pueden cargar más.
> Ojalá pudiera ser un martín pescador,
> que vuela al lado de los alcedones sobre el rompimiento
> [de las olas,
> un intrépido, azul púrpura pájaro de primavera.

Alcman no posee la honestidad natural de Safo; parece rogar por nuestra compasión. No vemos aquí un lenguaje popular espontáneo sino una poesía elabo-

rada de manera consciente. Se ha dicho que la lírica griega celebra el comienzo literario del mundo antiguo. Cuando un poeta como Alcman habla, uno puede ver que se trata de un brote de alguna manera manufacturado, un tanto predecible. Cuando Safo canta con esa frugalidad «dickinsoniana», podemos casi sentir el calor del sol de la antigüedad, aunque tengamos conciencia, como en el mito de Deméter, de que la brisa de la primavera siempre lleva un ligero aroma a decadencia:

> Amo lo que es delicado,
> luminoso, desafiante;
> lo que pertenece a la luz del Sol.
> Eso es lo que ansío.

En cuanto a lo que Safo ansía: el término que ella usa es *eros*, el deseo sexual. Como sucede con las establecidas metáforas de la naturaleza, *eros* aparece repetidamente en los poetas líricos, tanto como un anhelo erótico o como el mismo Eros, la personificación divina del amor. Para la época de Safo la segregación de las mujeres se ha vuelto más tajante de lo que se ve en los poemas de Homero, donde las mujeres, aunque difícilmente prominentes, no muestran ninguna señal de tener prohibida la interacción social con los hombres. Safo puede que hasta haya dirigido un seraglio, pues los hombres en sus poemas son totalmente borrosos, ninguno con la cercanía física de una muchacha como Anaktoria, cuyo perfume podemos casi oler. Tal división de sexos —ya fuera en un harén, o en los burdeles, o los conventos o cualquier otra residencia religiosa de segregación sexual, o internados, prisiones, ejércitos de mercenarios o embarcaciones largo tiempo en el mar— inevitablemente provoca un aumento de

las relaciones homoeróticas[16]. Así en Homero no exista ninguna referencia a la homosexualidad, estas referencias son evidentes en la poesía lírica desde finales del siglo VII en adelante, y para el siglo VI se han vuelto un lugar común, tanto que los griegos de una época posterior interpretaban la relación entre Aquiles y Patroclo como una relación homoerótica, a pesar de que Homero no ofrece ninguna evidencia para tal interpretación y todos sus héroes parezcan ser agresivamente heterosexuales.

Existieron otras poetas líricas, pero Safo es la única cuyos fragmentos son lo suficientemente extensos como para que podamos esbozar un cuadro provisional de ella y sus circunstancias. Los fragmentos de los poetas líricos, sin embargo, ofrecen abundante evidencia de la atracción homoerótica, en especial de hombres mayores por jóvenes pubescentes. Alguna de esta evidencia resulta ambigua, como cuando el contemporáneo de Safo en Lesbos, Alceo, exhorta:

> Bebe, emborráchate más y más, incluso transita
> por el sendero de la cólera. Pues Mirsilo ha muerto.

16. En los subgrupos que son exclusivamente homosociales, siempre hay una incidencia de actividad homoerótica mayor que en la sociedad más extensa que los rodea. Los jesuitas de Nueva York, quienes tenían misiones en las islas Marshall y Carolinas, solían bromear entre ellos que en la lengua nativa de las islas no existía la palabra homosexual hasta que los jesuitas establecieron un internado para niños. Pero también es posible que sociedades enteras fomenten el aumento de las relaciones homoeróticas con la vigilante división social de los sexos. Esto resultó cierto en el caso de la cultura Samurai en Japón —bien entrado el siglo XIX— donde los hombres de clase alta preferían invariablemente a otros hombres como compañeros sexuales, y tiende a ser así hoy en día en las sociedades islámicas puritanas del Medio Oriente.

Pero no hay forma de malinterpretar el sentido de lo que dice Anacreonte, poeta del siglo VI quien por causa de las agitaciones políticas vivió en diferentes partes de Grecia (y cuya maliciosa alusión a los enredos en Lesbos nos dio el significado actual de *lésbico*):

> Oh muchacho de los ojos virginales,
> te deseo, a pesar de que te haces lejos,
> sin hacer ningún caso y sin darte cuenta,
> tú, auriga de mi corazón.

Tampoco podemos equivocarnos con lo que Anacreonte tiene en mente con la siguiente declaración:

> Trae agua, muchacho, y trae vino para los dos,
> trae para cada uno una corona de flores.
> Siéntate al lado mío en este diván—
> donde luchando derribaré a Eros.

Quizás el muchacho de los ojos virginales finalmente se ha percatado de la presencia de Anacreonte y está a un paso de permitir que lo seduzcan. Pero, más probablemente, estas imploraciones iban dirigidas a dos jóvenes distintos; el primero un noble de la misma clase social de Anacreonte, quien debía ser cortejado con extremo cuidado y valiosos regalos, el segundo un estimado sirviente de su casa a quien se le permite mezclar el vino con agua y después servir para el placer de su señor durante la jornada de un banquete con los amigos íntimos.

Los banquetes en la época de Homero parecieron haber quedado libres de las sombrías obligaciones religiosas, como la necesidad de aplacar a un dios con algún sacrificio de sangre o la necesidad de mantener y cumplir durante toda una semana con unas elaboradas honras fúnebres, para asegurar así que el alma del muer-

to pudiera cruzar el río Estigia y llegar al Hades y no quedar condenado a vagar eternamente. En estos casos, se distribuían, para consumir entre los asistentes, generosos cortes de la carne usada en el sacrificio, y que podía ser de vaca, oveja, cabra o cerdo. Por las descripciones de Homero podríamos tener la impresión que así era la manera como comían siempre los griegos. En absoluto, su dieta usual consistía en una interminable variación de panes y pescados[17]; el alimento secular de la vida diaria, el medio para la amistad y la convivencia, sin relación con los sacrificios de propiciación para los dioses. Además de pan y pescado, habría con seguridad suculentas alcachofas freídas en aceite de oliva, la ocasional ave asada, vegetales frescos, grasosos quesos de Sicilia (si se contaba con suerte), frutas, nueces, y por supuesto, considerables copas de vino, que los griegos mezclaban con agua, la mejor manera de beberlo en cantidad:

> He dicho que el *vino* es lo último —y no las lágrimas,
> que no pueden sanar las heridas o remediar las
> [maldiciones.
> Con los ojos secos celebraré toda la noche—
> de seguro no hará que nada sea peor.

17. Como en sus enfoques similares en las asambleas deliberantes y el alfabeto escrito, las corrientes de la vida griega y hebrea siguieron avanzando paralelamente: estos ingredientes no son tan lejanos de «los panes y los peces» del Nuevo Testamento, el alimento diario de los antiguos judíos, quienes, como los griegos, reservaban la carne para las ocasiones religiosas. Pero mientras los judíos se limitaban a los peces con aletas y escamas, los griegos apreciaban los frutos de mar en todas sus variedades. Un piso de mosaico, hecho por Soso de Pérgamo, y titulado El vestíbulo sin barrer (o, mejor, una copia romana de la obra de Soso), nos ofrece un cuadro maravillosamente completo de los comestibles ofrecidos en un simposio típico: expuestos ordenadamente por el piso, a manera *trompe l'oeil*,

Así lo afirma Arquíloco, el primero de los poetas líricos, un curtido veterano, herido bastantes veces, cuyos humorísticos versos están plagados de bromas y desaliento. Fue famoso por haber amado intensamente a una mujer y haber sido rechazado por el padre de esta. Entonces, la mujer y su padre se convertirían en objeto de los versos satíricos de Arquíloco, ampliamente difundidos, tan hirientes que los dos se vieron forzados al suicidio. Después, parece ser que el poeta se sumergió, como Swift al final de su vida, en una especie de desespero mordaz, con una poesía especializada en la humillación pornográfica de las mujeres. En este fragmento, al inmortal martín pescador de Alcman le da un uso muy particular:

> Ella daba vueltas y brincos alrededor de su verga
> como un martín pescador aleteando sobre una roca.
> Se inclinaba, lo sorbía —oh, ¡por dios!—
> como un frigio bebiendo su cerveza
> con un pitillo, después ofrecía el trasero.

No hay duda que este tipo de escritos, que ocupan gran parte de los fragmentos que han sobrevivido de la obra de Arquíloco, tuvo bastante acogida entre sus amigos.

Los banquetes donde se reunían amigos con los mismos gustos se llamaban *symposia*. (El singular *symposium* —el término original griego es *symposion*[18]—

---

encontramos huesos de la suerte y garras, frutas y verduras, así como espinas y sobras de casi todas las criaturas marinas que nadan en el Mediterráneo.

18. La terminación *-ion*, como *-ium* en latín, es neutro singular. La terminación plural es *-a* en las dos lenguas. Más adelante, en este mismo párrafo, *hetairai* es una forma plural femenina; el singular es *hetaira*; y el masculino plural *hetairoi* se convierte en *hetairos* en el singular.

significa «beber en compañía», es decir, una fiesta de tragos). Estos banquetes se celebraban en casas privadas y en un salón llamado el *andron*, literalmente el «cuarto de los hombres», pero el significado se acerca más al de «club para hombres». En este tipo de reuniones hombres de la clase alta se acomodaban sobre confortables divanes lo suficientemente amplios como para que dos o tres invitados se reclinaran juntos, llevaban coronas florales, comían de las mesas bajas y cargadas de comida, y se les entretenía con música y cuencos de vino ofrecidos por los sirvientes —usualmente por sirvientes adolescentes masculinos o adolescentes femeninas que eran *hetairai* profesionales, en realidad algo aproximado a las geishas experimentadas o las *call girls*. Resulta interesante ver que a los invitados masculinos se les llamaba *hetairoi*, la misma palabra que Homero usa para los compañeros de armas. Así que todos se reunían —los *hetairoi*, las *hetairai* y los *paides* (muchachos)[19]— para la festiva velada. Al comienzo del banquete, se vertían libaciones en honor a Dionisio, dios del vino, y se marcaba el ritmo de un ditirambo, canción y danza para el dios borracho. El lector puede, si lo desea, ponerle una marca a esta invocación, pero desde nuestra perspectiva la vemos más cercana al estilo de una conga, como nos informa el intrépido viejo Arquíloco:

> Encabezo la danza hacia el ditirambo,
> el himno para Dionisio, divino señor.
> Soy *bueno* en esto, soy incluso casi un histrión—
> en tanto mi cerebro esté salteado en vino.

19. Las muchachas eran mantenidas cuidadosamente separadas, al menos las de familias de mejor posición social, para aprender —bajo la tutela vigilante de mujeres como Safo— las artes que les serían útiles en su vida de casadas.

Había mucha tensión en la vida diaria griega, ya que los griegos, a pesar de todas las fiestas que celebraban, se habían convertido con el paso del tiempo en un pueblo mucho más belicoso de lo que fueron en los tiempos de Homero. Estos simposios quizás habrán sido, mucho más que cualquier otra cosa, ocasiones para relajar todas las tensiones reprimidas de una sociedad siempre en combate; «el padre de todo, el rey de todo», «siempre vivo por naturaleza», como expresaron los filósofos griegos. Con vino suficiente cualquiera podía olvidar la guerra del momento o, si no olvidarla, por lo menos disminuir temporalmente su importancia. Como dice esta pequeña canción atribuida a Teognis, un compositor de principios del siglo VI con una despreocupada pericia y quien creía en la buena educación, las buenas fiestas, y el apasionado romance entre hombres y jóvenes, el Cole Porter de la antigua Grecia:

> Golpea las sagradas cuerdas y déjanos beber,
> y así regocijarnos entre las sonoras cañas
> que nuestras libaciones satisfagan a los dioses—
> y ¿a quién le importa un culo la guerra contra los medos?

Pero como suele ser el caso cuando a la borrachera la sustituye la reflexión, la hilaridad por lo general termina mal. En el siguiente fragmento de una comedia del siglo VI escrita por Eubulo, un Dionisio ya bastante tambaleante alardea de cómo evoluciona un típico *symposium*:

> ¿Quién si no Dionisio vierte el vino que fluye
> y mezcla agua en los rebosantes cuencos esta noche?
> Un primer cuenco para una rozagante salud, después
> [un segundo para partir;
> el tercero trae el sueño, y los hombres sabios se retiran
> [antes de caer borrachos.

Pues después de estos los que siguen ya no tienen nada [que ver con nosotros:
el cuarto para la *hubris* y el quinto para hacer mucha [bulla,
el sexto para follar con indiferencia, el que sigue deja los [ojos morados,
el octavo hace venir a la autoridad,
el noveno para vomitar,
el décimo para volver basura todo antes de detenernos[20].

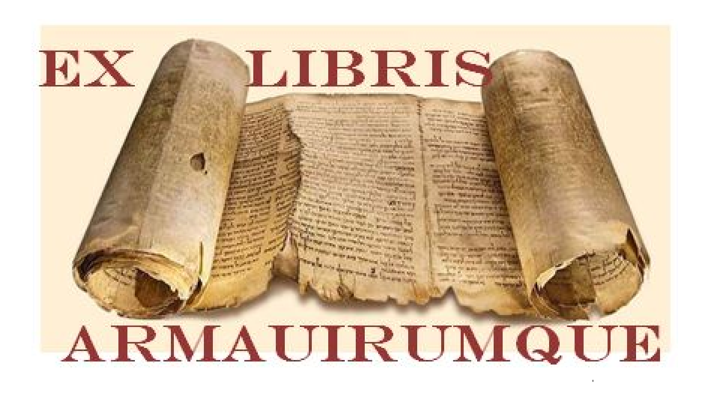
Se percibe la tristeza detrás de la diversión. Es como si, independientemente de todo lo que estos juerguistas canten, bailen, griten, lancen sus chistes, y follen entre sí, una constante y autoritaria nota de sufrimiento pesimista resonara por encima de todos sus frenéticos esfuerzos por no escucharla. Incluso Arquíloco, un atleta sensacional de su tiempo y un maestro de los deleites como ningún otro, no puede negar que ninguna de estas actividades nocturnas tiene verdadero sentido. En sus versos más profundos, parece removerse la máscara, despojándose de su rudo y bullicioso doble juerguista, y se aconseja a sí mismo, bajo la claridad del día, no

20. Si bien es peligroso tomar la comedia de cualquier sociedad como una descripción literal de sus costumbres, el humor no tendría sentido si no se refiriera a un comportamiento reconocible. Hay otros pasajes de comedia en los cuales el exceso es ridiculizado más como un vicio típico de extranjeros que de griegos. En *Los acarnienses*, producida en medio de la sangrienta guerra del Peloponeso entre Atenas y Esparta, y la primera de varias obras contra la guerra escritas por Aristófanes, el genio cómico de Atenas, hay un intercambio entre el personaje principal, el Buen ciudadano, y un embajador decadente, que alaba los banquetes de los bárbaros porque estos «estiman como hombres de importancia sólo a aquellos que comen y beben en grandes cantidades». «Mientras nosotros (los griegos)», responde el Buen ciudadano, «los consideramos mamones y pone culos»; una de varias alusiones en Aristófanes a que las relaciones homosexuales no eran aplaudidas en todas partes.

el exceso sino la sobriedad, el equilibrio, la modestia e incluso la resignación:

> Oh corazón, mi corazón, el público no salta cuando ganas;
> ni soledad ni llanto cuando fracasas en demostrar lo que
> [eres.
> Regocíjate en las cosas simples; y que el pecado y el mal
> te agravien sólo ligeramente. Conoce las mareas por entre
> [las que nos movemos.

La última frase es un tanto funesta. Las mareas por entre las que nos movemos —las mareas altas y las bajas, los picos y los descensos— nos dicen repetidamente que nada perdura y que todo lo vivo acaba en la muerte. Templemos nuestros apasionamientos y agitaciones, tanto por el éxtasis de la guerra como por el éxtasis del sexo, tanto por un gran logro como por una gran pérdida, y admitamos que todas las cosas tienen su momento y luego desaparecen. Si vivimos de acuerdo con esta sobria conciencia, viviremos tan bien como podamos.



IV
El político y el dramaturgo

Cómo gobernar

Menelao, rey de Esparta, demuestra ser una excepción. Después de la guerra regresa a su hogar con la errante pero arrepentida Helena, para gobernar un armonioso reino. La gran mayoría de sus compatriotas caudillos, sin embargo, han caído muertos en Troya o, como en el caso de Odiseo, se enfrentan a obstáculos imposibles en su viaje de regreso al hogar o se encuentran con inconvenientes abrumadores aguardándolos en su retorno a Grecia. Estos relatos de la tradición oral, que probablemente se puedan rastrear hasta el siglo XII *a. C., serían quizás un símbolo de la misteriosa y precipitada decadencia de la cultura micénica, descubierta por los arqueólogos a finales de la Edad de bronce griega. Un relato en particular impresionaría a los griegos: el del hermano de Menelao, el altivo Agamenón, rey de Micenas y líder de las tropas griegas en Troya. Aunque Agamenón es la figura central, la historia comienza mucho antes de su tiempo y continúa después de él y generalmente recibe el título de «La caída de la Casa de Atreo», según el nombre del padre de Agamenón y Menelao, de quien se cree fue el fundador del reino de Micenas.*

Atreo y sus sucesores estaban bajo una maldición pues él —en lo que se había acordado como un banquete de reconciliación— le había servido a su incauto hermano Tiestes la carne de sus propios hijos, sus sobrinos. Atreo sería asesinado a su vez por Tiestes y Egisto, el

único hijo sobreviviente de Tiestes, y Agamenón sucedería en el trono a su padre. Durante la larga ausencia de Agamenón en Troya, Egisto tomó la casa del nuevo rey y se convirtió en el amante de su esposa, Clitemnestra. Ella estaba dolida con Agamenón, ya que justo antes de la Guerra de Troya él había ofrecido a su hija Ifigenia como sacrificio humano para la diosa Artemisa. (Artemisa, encolerizada contra los griegos, tenía que ser confortada pues les había enviado vientos crontrarios que le impedían a la flota poder zarpar del puerto de Áulide hacia Troya).

Agamenón había regresado de Troya en compañía de su nueva concubina, Casandra, hija de Príamo y Hécuba y hermana de Héctor y Paris. Casandra había recibido de Apolo el don de predecir el futuro pero al mismo tiempo había quedado condenada a llevar la carga de que nadie creyera en sus palabras. Antes, ella había predicho la caída de Troya a sus incrédulos compatriotas troyanos. Ahora, histéricamente, pronostica el plan de Clitemnestra, pero resulta en vano. Agamenón, engatusado para que vea en la elaborada bienvenida de Clitemnestra un honor hacia él, es asesinado en la bañera a manos de su esposa enceguecida por el odio, en una escena digna de Alfred Hitchcock:

> *Así cayendo exhala su alma y lanzando con su aliento un degüello furioso de sangre, me alcanza con las negras gotas de sangriento rocío, no menos dulce a mi corazón que la lluvia de Zeus para los sembrados cuando el cáliz germina.*

como narra exultante Clitemnestra su acción frente a los horrorizados ciudadanos de Micenas. Casandra también cae ante la furia vengativa de su anfitriona.

Pero la venganza da vida a una nueva generación de vengadores, los hijos de Agamenón y Clitemnestra:

Electra y su hermano menor, Orestes, quienes se ven impelidos a vengar la muerte de su padre. Después de que el apacible Orestes, azuzado por su más sanguinaria hermana, asesina a su madre y a su amante, es perseguido por las Furias, las terribles diosas de la conciencia vengadora quienes nunca le darán un momento de paz al culpable. Orestes, el matricida, se refugia en el templo de Atenea en la Acrópolis de Atenas, donde implora justicia. Se organiza un juicio con Orestes como defensor, las Furias como fiscales, y un jurado conformado por ciudadanos de Atenas, incluyendo a Atenea. Los votos resultan divididos a partes iguales entre la condena y el perdón. Entonces Atenea declara que, de ahí en adelante y para siempre, cuando no haya mayoría en el veredicto de un tribunal el acusado debe ser absuelto.

Las Furias, los primitivos e implacables espíritus de la Tierra, están enardecidas, pero la sabia Atenea las alienta a transformarse en criaturas más benévolas y a tomar un nombre nuevo, las Euménides, las bondadosas. Se les asigna un pequeño templo en la base de la Acrópolis, donde se transforman en las patronas protectoras de los atenienses, «estos honrados hombres, de esta raza que logró liberarse del dolor», según las palabras de Atenea, a quienes hay que amar «como un jardinero ama sus plantas».

Esta es la versión ofrecida por Esquilo, el primero de los grandes dramaturgos, en su trilogía de tragedias, la única trilogía del drama griego que ha sobrevivido intacta, conocida colectivamente como la Orestíada y realizada en Atenas en el 458 a. C. Existen muchas variantes de la historia. En una de estas, una versión escrita por Eurípides, Ifigenia en Tauros (c. del 413 a. C.), Artemisa salva en secreto a Ifigenia y la convierte en sacerdotisa en Crimea. Pero en ninguna de las versiones la Casa de Atreo aparece como un modelo familiar.

Pues, en realidad, la Casa de Atreo, aún entre los belicosos griegos, era un sinónimo del salvajismo, por la barbarie latente entre cada uno de los seres humanos y entre la sociedad misma. En la trilogía de Esquilo, sin embargo, la historia deviene (para usar la frase del clasicista Richmond Lattimore) «una gran parábola del progreso», llevándonos desde las raíces tectónicas en la Micenas prehistórica hasta la impetuosa libertad de su más avanzada ciudad. Aunque Zeus, el gran dios padre, «ha impuesto como ley / que debemos sufrir, padecer en la verdad» (como nos recuerda el coro de los micénicos), este sufrimiento en la verdad viene a convertirse en «nuestro rito de paso de la barbarie a la civilización» (en palabras del traductor Robert Eagles), pues «la Orestíada dramatiza nuestro paso de un ritual primitivo a una institución civilizada».

Las generaciones después de Atreo han sufrido suficiente; es tiempo de que la razón ejerza su poder sobre esa trama de la venganza sin término. La tradición, labrada inextricablemente a través de la cultura humana, es una cosa, pero la verdadera civilización debe ser otra completamente diferente, el resultado no de los tabúes habituales y los impulsos maquinales sino de la deliberación racional y la elección consciente.

En la época de los poetas líricos, el más destacado ejemplo de la antigua sabiduría de la resignación —expuesta al final del capítulo anterior por el sorprendente Arquíloco— fue Solón, *archon eponymos* (o magistrado superior) de la ciudad de Atenas a comienzos del siglo VI. Solón fue una especie de Franklin D. Roosevelt ateniense, un dirigente político innovador aunque esencialmente moderado quien ideó maneras de mejorar la economía y aumentar las esperanzas del público en el gobierno —como, por ejemplo, con la implementación de la moneda— a pesar de los múltiples y conflictivos intereses políticos que constantemente amenazaban con desgarrar a Atenas. Fue un reformador aristocrático que entendió de manera instintiva que el monopolio del poder por la aristocracia debía ceder y trasladarles un tanto a las capas inferiores si pretendían consolidar la paz. Fue considerado un traidor a su clase cuando abolió injusticias tan obtusas como la de la esclavitud para quienes tenían deudas; pero se decidió a favor de una relativa justicia, procurando ser siempre justo sin olvidar que la justicia perfecta estaba más allá de las posibilidades humanas. Su lucidez para el compromiso político, con la que logró salvar a Atenas de muchos desastres, se derivaba de la intuición que los seres humanos deberían vivir satisfechos con porciones de una felicidad transitoria, ya que esta nunca sería completa.

Sus sensibles versos, nada tan jovial ni extravagante como varios de los ejemplos que apreciamos en el último capítulo, pulsaron una profunda fibra entre las masas de los griegos, quienes pensaron que hablaban de la verdad, y con tanta claridad que no era necesario hacer comentario alguno:

> Dichoso aquel que tiene a sus hijos y a sus sabuesos,
> a sus caballos y su amigo lejos de sus dominios.
> O como aquel rico del cuerno de la abundancia
> de oro y plata, de los campos con la tierra más negra
> y un caballo y una mula; o aquel, aunque de cuna [humilde,
> que come y duerme bien y va cómodamente calzado
> y de vez en cuando disfruta de una muchacha, o un chico,
> y tiene el vigor suficiente para intentarlo.
> Ahí está la *verdadera* riqueza, pues no existe ninguno, [rey o estafador,
> que pueda llevarse algo cuando va abajo.
> Y ninguno de nosotros puede comprar una escapatoria [de la muerte
> o de alguna terrible enfermedad o de la pérdida de la [fuerza o del aliento.

No puedo uno sustraerse a la atracción que ejerce la resignada serenidad de Solón, como tampoco puede el lector moderno dejar de preguntarse hasta qué punto su actitud la alimenta el privilegio aristocrático. Al de «cuna humilde» se lo imagina disfrutando de los placeres sencillos de la vida: comida, sueño, sexo, así como el aristócrata disfruta de sus caballos y sabuesos y el hombre rico de sus tierras y bienes. Cada cual encontrará satisfacción en su suerte. Se trata en esencia de la opinión de un *tory**, no muy diferente de la opi-

* En Gran Bretaña, seguidor o miembro del Partido Conservador. *(N. del T.)*

nión autorizada durante la Inglaterra victoriana, donde un ilustrado clérigo podía hacer un sermón sobre el humilde campesino «regocijándose frente a su papa», mientras que el clérigo sin duda saboreaba de antemano un plato mucho más suculento. Pero es casi imposible encontrar aquel hombre de humilde cuna, hablando en nombre propio, en ningún texto de la literatura universal anterior al siglo XIII, cuando escritores como Robert Burns («A Man's a Man for A' That») hablan por primera vez bajo la auténtica voz de este campesino; y estas voces tampoco se escuchan con demasiada frecuencia incluso hoy en día[21]. En la antigüedad, los más pobres se expresaban sólo por intermedio de las bocas de aquellos que tenían la destreza requerida para hablar en voz alta.

Solón surge, en retrospectiva, como la figura representativa en el momento de una importante transición. En Homero no existen ciudades de las que hablar (excepto la utópica Troya), sino de grandes propiedades aristocráticas, como las de Odiseo en Itaca y Menelao en Esparta, rodeadas por terratenientes de rango inferior, entremezcladas con predios de pequeños granjeros, arrendatarios libres, y esclavos. A medida que estas congregaciones de asentamientos familiares, conocidas por las sociedades agrícolas a lo largo de todo el mundo, crecían hasta convertirse en ciudades —con calles demarcadas, templos y otros edificios oficiales, mercados y otros centros de reunión, depósitos para pro-

21. El libro *Las cenizas de Ángela*, de Frank McCourt, causó tanto revuelo cuando fue publicado en 1996 en parte porque la pulcra elegancia de su prosa estaba articulada a la narrativa de un tipo de vida que rara vez se conmemora en la literatura. Pocas personas que crecen en circunstancias de extrema pobreza tienen la oportunidad de dominar el arte de escribir, propio de la clase media.

ductos de importación y de exportación, y puertos donde se descargaban los bultos de productos exóticos y desembarcaban extranjeros aún más exóticos— el poder pasó de alguna forma de la aristocracia terrateniente a los ciudadanos de mejor posición, quienes controlaban el comercio y que, gracias a la diversidad de su labor, empezaron a tener ideas nuevas. Aunque este proceso es típico del desarrollo de la cultura urbana en todas partes, los griegos, con su espíritu innovador y su manera de pensar independiente tan bien establecidos, estaban en posición de impulsar la urbanización hacia direcciones nunca antes soñadas. Esto resultó principalmente cierto en las ciudades griegas que poseían un muelle, suceptible de transformarse en un puerto en expansión, como fue el caso de la ciudad de Atenas con su inmenso y hermosamente protegido puerto de Pireo, mirando por el sureste hacia las pasarelas de las islas Cícladas, y más allá, a la costa de Asia, rebosante de seductoras mercancías.

En la época de Homero, las comunidades griegas estaban regidas por un *basileus* como Odiseo. Esta palabra, usualmente traducida como «rey», tenía en los tiempos antiguos las connotaciones, hasta cierto punto modestas, de caudillo, capitán, señor, líder, juez. (Será la misma palabra puesta en boca de Jesús en las parábolas del Nuevo Testamento sobre Dios y su *basileia*, su reino o dominio). Pero se trataba de una posición definitivamente hereditaria, una que no se ajustaba muy bien a la vida de la ciudad. En tanto que las ciudades eran experimentos en sí mismos, para los griegos tenía sentido experimentar entonces con maneras urbanas de gobierno. A medida que empezaba a desvanecerse la nobleza terrateniente, las ciudades griegas adoptaron, o en algunos momentos se vieron forzadas a aceptar, la nueva autoridad del *tyrannos*. Aunque del término

tyrannos adoptamos la palabra «tirano», la diferencia inicial entre el *basileus* y el *tyrannos* estaba en que el *tyrannos* era un rey nombrado no por herencia sino por haber conseguido esta posición gracias a su intachable excelencia. Fue sólo cuando el *tyrannos* se transformó (con bastante frecuencia) en un dictador indiferente a los deseos de su pueblo que la designación adquirió una connotación peyorativa.

Aunque los tiranos continuarían gobernando en varias de las ciudades griegas durante un periodo largo de su historia, a principios del siglo VI Atenas ya experimentaba con un sistema basado en el consenso general de sus ciudadanos. Solón se convertiría en *eponymos* de Atenas no por herencia ni por la fuerza sino por elección; y su gobierno se limitó a un año. Para este momento, el gobierno de Atenas había pasado de la monarquía a la aristocracia, es decir, había pasado a ser gobernada por un consorcio de *archontes* (de quienes el *archon eponymos* era el jefe), con el respaldo de las principales familias de Atenas. El aristocrático Solón, sin embargo, empleó ese gobierno de un año en fortalecer el poder político y económico de los hombres nacidos libres.

El código legal vigente en la ciudad, redactado en el 621 por un Draco, era tan severo que daría origen al término *draconiano*, aunque el código eliminaría el derecho que tenían antes las familias particulares de tomar la justicia por sus propias manos: algo así como la premisa Hatfield-McCoy* sobre la que Orestes y Electra tomaron venganza contra los asesinos de su padre. Solón trabajó intensamente para darle participación a cada

* Apellidos de dos familias que, por causa de un cerdo, terminaron en una sangrienta disputa, con venganzas y algunos muertos en 1870. *(N. del T.)*

ciudadano en la sociedad ateniense. En lo sucesivo, cada hombre nacido en Atenas de padre ciudadano —casi la única manera de que alguno pudiera convertirse en ciudadano— tendría el derecho a condenar un crimen, incluso si no era su víctima directa. Solón proyectó esta innovación jurídica para hacerles comprender a todos de la necesidad de su irrenunciable compromiso individual con la comunidad. Cada ciudadano contaba ahora con el derecho agregado de apelar cualquier decisión desfavorable de los magistrados ante la gran Asamblea de ciudadanos, un jurado formado por sus congéneres. Al abolir la costumbre universal griega de esclavizar a los deudores que incumplían sus compromisos, Solón fomentó la seguridad entre los pequeños propietarios; también dividió la sociedad en cuatro clases, según sus propiedades.

Cada clase disfrutaba ahora de recompensas y derechos legales específicos, y a cada una se le imponían sus gravámenes correspondientes. Aunque la clase más pudiente —los *pentakosiomedimnoi*, cuyas tierras producían más de quinientos *bushels** entre granos, vino y aceite— soportaba de lejos los impuestos más altos, pues esto estaba ligado al hecho de ser la clase designada para los cargos públicos más altos y a su estatus como patrocinadores de los grandes festivales, dos circunstancias que conferían un honor público tan alto que nadie se atrevería a evadir sus obligaciones. Con este cambio, Solón vinculó el oficio de arconte más a la riqueza que a los lazos de sangre y por lo tanto rompió el dominio absoluto de la política ejercido previamente por las clases altas. La dos clases medias —los *hippeis*, o montadores de caballos, y los *zeugitai*, o cui-

* Unidad de volumen que equivale a ocho galones o unos 36,5 litros. *(N. del T.)*

dadores de bueyes— también podían ser designados para cargos públicos, aunque no a los altos grados de aquellos fulanos de los miles de litros.

El resultado fue que todos los ciudadanos se sintieron con autoridad, todos con la seguridad de tener voz y voto; incluso los ciudadanos de las clases más bajas —los *thetes*, agricultores arrendatarios y aquellos cuyas pequeñas parcelas no producían más de doscientos *bushels*— contaban con la nueva dignidad de ser miembros de la Asamblea, organismo que tenía la última palabra en casi todos los asuntos. A pesar de que los grandes beneficiados con este sistema fueron los pequeños propietarios, quienes disfrutaron de nuevos derechos sin precedentes y consiguieron por fin un estatus político definido, Solón dejaría intactos muchos de los privilegios hereditarios de las familias aristocráticas. Sin los fondos ni la beneficencia pública de la aristocracia nada podía llevarse a cabo, además, la meta de Solón no era llegar a la justicia perfecta sino al surgimiento de una sociedad segura y equilibrada que pudiera mantenerse viable en el paso de una generación a otra.

Pero los clanes aristocráticos rivales —los de la Costa, los de las Llanura y los de las Montañas— continuaron con sus intenciones guerreras de eliminarse uno al otro. Solón, quien pasaría sus años de retiro viajando por territorios extranjeros para ampliar su conocimiento de otras culturas, regresaría para encontrar a su amada Atenas tan sometida por la discordia que resultaba imposible nombrar nuevos arcontes. Entonces vino de inmediato la *Anarchia* —anarquía, es decir, una ciudad sin arcontes, regida por nadie—. Solón, ahora pasados los ochenta años, vivió justo lo suficiente para observar el ascenso de su primo Pisístrato, un tribuno político de la más vil variedad, hijo del propietario de una mina y

quien se presentaba a sí mismo como un populista hablando en representación de los hombres de las Montañas, los más pobres entre los grupos atenienses.

Pisístrato escenificó un atentado contra su propia vida y en el subsiguiente caos obligó a la Asamblea a que le nombraran una guardia personal, que usaría —justo después de la muerte de Solón— para tomarse la Acrópolis, la elevada fortaleza que se cernía sobre la ciudad. Declarándose a sí mismo tirano, Pisístrato fue posteriormente depuesto por una coalición transitoria entre los de la Costa y los de la Llanura, una alianza que se desbarató demasiado pronto, hundiendo a Atenas una vez más en el caos. Esta sería la oportunidad de Pisístrato. Hizo un regreso triunfal montado sobre un carro dorado y en compañía de una joven mujer extraordinariamente alta y hermosa, ataviada con una armadura de guerra completa, y a quien Pisístrato anunció como la diosa Atenea que retornaba a la ciudad para restablecer el orden. La gente más humilde se arrodillaría en las calles al paso de la caravana de Pisístrato y levantaría los brazos para dar las gracias. Aunque sólo podía contar con los más crédulos miembros de la Asamblea para que se tragaran semejante sinsentido, hubo, como suele suceder, los suficientes para asegurarle una victoria inicial a ese mentiroso sin escrúpulos, quien, además, invocaba piadosamente los poderes del cielo. Sólo más tarde, cuando el mal ya estaba hecho, aquellos necios de la democracia lamentaron haberse dejado engatusar tan fácilmente.

Atenas soportaría la carga de Pisístrato y su progenie durante una generación y restablecerá los ideales de Solón sólo hasta la última década del siglo VI después de expulsar al último de sus seguidores. Los ciudadanos comenzarían entonces el largo proceso de transformar la naturaleza de su Acrópolis (o «ciudad elevada»)

de una fortaleza amenazadora a un aireado y espacioso promontorio cívico. En el curso de los siguientes cincuenta años, el pico se aplanó hasta volverse una meseta donde se construirían templos elevados y santuarios, monumentos conmemorativos y veredas, ninguno más majestuoso que el Partenón, el Templo de la Virgen, dedicado a la diosa patronal de la ciudad. Para mediados del siglo V, el maestro escultor Fidias puso sobre el promontorio una estatua altísima de *Athene Promachos*, Atenea la que Lidera el Ataque, su casco de bronce y la punta de la lanza resplandecientes bajo el sol y visibles para los marineros desde tan lejos como el Cabo de Sounion. Ninguno volvería a confundir nunca más con una simple mortal a la magnífica diosa de más de diez metros de altura levantada ahora sobre la Acrópolis, protegiendo su ciudad.

Las leyes de Solón se desplegaron en tabletas de madera a lo largo de las veredas, y sus moderados y sentenciosos versos fueron aprendidos de memoria. En efecto, y durante casi los dos siglos que siguieron al establecimiento de la democracia en Atenas —un experimento político que terminaría sólo hasta la llegada de Alejandro el Grande, en las décadas finales del siglo IV —, Atenas vivió bajo los ideales de Solón, cada ciudadano actuaba con el otro en *eunomia*, en la armonía, el buen orden, el control que él les había aconsejado. Hasta cierto punto, los ciudadanos de Atenas ilustraban con sus tratos diarios con los demás la combinación de Solón, característicamente griega, entre práctica y sabiduría, el sendero político que él había abierto para ellos. Así, como les recordaban las tabletas de madera, «Los hombres preservan los acuerdos que no dispensan a nadie de violar».

Aunque a la democracia norteamericana se le compara a menudo con su supuesto modelo ateniense, el

experimento americano —así como otros ejemplos modernos de democracia— no se deriva directamente de Grecia sino de la Ilustración europea de los siglos XVII y XVIII de nuestra era. El redescubrimiento de los ideales políticos atenienses llevado a cabo por los humanistas del Renacimiento funcionó como un catalizador para el pensamiento ilustrado, pero cuando uno contempla el terreno real de la democracia en Atenas, lo más probable es que a uno lo sorprenda el inmenso bache histórico y cultural que separa el florecimiento de la democracia ateniense de las enardecidas colonias norteamericanas de Massachussets, Virginia y Nueva York en 1765, el año cuando el Stamp Act Congress se atrevió a pasar su Declaración de los Derechos y las Libertades.

Existen, por supuesto, similitudes interesantes, como por ejemplo la relación cercana entre ciudadanía y propiedad. La expectativa de vida era igualmente corta tanto en Atenas como en América del Norte comparada a lo que es hoy: entre los 40 años para los hombres y los 30 para las mujeres (para quienes el embarazo y el parto significaban altos riesgos de muerte), pero una dieta balanceada y un ejercicio físico frecuente les daría a los griegos y a las colonias americanas una ventaja considerable sobre muchas de las culturas de la escasez que subsistían a su alrededor. En las dos sociedades, el bache económico entre ciudadanos ricos y pobres no era ni mucho menos tan dramático como lo es ahora en el mundo occidental. Aquellos que producían los 500 *bushels*, por ejemplo, eran en promedio cinco, máximo diez, veces más ricos que los *thetes*, los más pobres en la escala de la población. Cinco veces más rico probablemente significaría mucho en la Atenas del siglo V, donde las túnicas eran en su mayoría intercambiables, las construcciones domésticas e incluso las ofi-

ciales eran de un tamaño modesto y la única manera que podía verse un consumo ostentoso era al patrocinar un festival público o celebrar una memorable fiesta para los amigos. Hoy, el bache entre, digamos, un conductor de bus municipal y un Fortune 500 CEO* es casi infinito.

La población era mucho menos numerosa en la antigua Atenas y en la América colonial de lo que es en el presente. En total, los atenienses no sobrepasarían el cuarto de millón, de los cuales unos cien mil eran esclavos; otra semejanza entre la democrática Atenas y la temprana democracia en América. Las mujeres y los niños, tanto griegos como extranjeros, eran esclavizados por quienes vencían en la guerra, después de que a sus esposos y padres los pasaran por la espada; y aunque era posible ganar la libertad, muchos de los esclavos nacían en esta condición y se mantenían así hasta su muerte, legándosela después a sus hijos. Los esclavos no tenían en realidad ningún derecho y no podían comprar ni vender nada a voluntad, y a pesar de que tanto los esclavos hombres como las esclavas estaban completamente sometidos a los caprichos de sus dueños, las mujeres eran más vulnerables, pues podían quedar embarazadas y a menudo morían en el parto. Existía un precepto en la ley ateniense según el cual a las mujeres esclavas había que torturarlas antes de testificar en una corte, y si algún propietario de esclavos se mostraba reacio a entregar sus esclavas a los torturadores, de inmediato caía bajo sospecha. Peor que la tortura o la muerte era ser esclavo en las minas de plata de Laurion, al sudeste de Atenas, administradas de forma privada y fuente de mucha de la prosperidad

* Es decir, el Gerente General de alguna de las quinientas empresas con mayores ingresos según la publicación Fortune. *(N. del T.)*

ateniense, donde a los mineros se les privaba rutinariamente de comida, se les golpeaba salvajemente y, apenas viendo la luz del sol, se les obligaba a trabajar hasta la muerte.

Es posible que los esclavos constituyeran hasta el 40 % de la población de Atenas y sus tierras periféricas y que los *metoicoi* —residentes extranjeros, hombres libres sin voto y en el oficio del comercio— formaran otro 40 %. Esto dejaría una población adicional de un poco más del 20 %, en la que habría que incluir a los hombres, y también a las mujeres, que aún no habrían alcanzado la mayoría de edad. Este tipo de sociedad, con una economía basada en la esclavitud de otros, ha sido en realidad rara en la historia registrada: Atenas, la Italia romana central, el sur de Estados Unidos, el Caribe, y Brasil, proporcionan los únicos ejemplos conocidos. En otras economías basadas en la «esclavitud», como la antigua Mesopotamia e Israel, los llamados esclavos no eran considerados como una simple propiedad y, más como siervos medievales, contaban con cierto número de derechos, por otra parte en estas sociedades la proporción de siervos con relación a los hombres libres no era tan alta como en las genuinas economías esclavistas.

No obstante las similitudes que se pueden encontrar entre Atenas y las colonias en América del Norte, las diferencias resultan más obvias y definitivas. Por una parte, Atenas era una ciudad, no un país; y los griegos nunca pensaron en unir a todos los representantes en un único partido político. Como cada griego sobresalía según sus cualidades particulares —y cada griego podía triunfar por igual— resultaba bastante difícil unificar la ciudad. Cada ciudad o *polis* —de donde provienen términos como *política, político, metrópolis*— se consideraba sin rival en alguna cualidad esencial y se rego-

deaba en esta reputación. Corinto, por ejemplo, situada estratégicamente entre dos mares en el istmo que une el norte de Grecia con la península del Peloponeso, era un puerto mercante que no era superado por ningún otro, la principal ruta comercial entre el norte y el sur y entre el este y el oeste. Encrucijada de refinamientos encantadores, Corinto se convertiría con el tiempo en sinónimo de los placeres sibaritas.

Esparta, sin acceso directo al mar, no muchos kilómetros al sur en el Peloponeso, regida por su *gerousia*, o concejo de hombres mayores, era una especie de recluida y simplona pesadilla de prevención militar xenofóbica[22], la Corea del Norte de la época. Un niño espartano era sacado de la casa a la edad de siete años y de ahí en adelante recibía adiestramiento en las barracas, bajo la dirección de otro muchacho mayor con quien se le impelía a desarrollar una ferviente y persistente relación. No podía abandonar las barracas ni casarse hasta que no cumpliera los treinta años, momento en el que ya se habría convertido en otro brutal soldado gruñón; además, tampoco podía abandonar el ejército e instalarse en una casa de su propiedad hasta que no llegara a la edad de sesenta. Un caldo oscuro y vino bien diluido eran su dieta durante todo este tiempo; sus duchas ocasionales eran frías. A las muchachas apenas si les iba mejor, ya que soportaban casi el mismo régimen, un poco más breve sólo por la necesidad en Esparta de producir más niños. Con semejante régimen, no resulta sorpresivo que la población de la ciudad decayera, una arriesgada caída para los intereses de Espar-

22. Nuestra palabra *xenofobia* está formada por dos sustantivos griegos: *xenos* (extraño) y *fobos* (pánico o miedo). *Fobos* se usa en muchas palabras combinadas inspiradas en el griego, como *acrofobia* (miedo a las alturas) o *agorafobia* (miedo a los espacios abiertos).

ta, que dependía de una población nefastamente servil, los *eilotai*, ciudadanos griegos que sobrevivían bajo permanente ocupación militar en los campos aledaños y quienes se ocupaban de la tierra mientras los espartanos, que despreciaban la agricultura, se entrenaban para la guerra. Estos siervos propiedad del estado —había siete por cada ciudadano— llevaban una existencia desprovista de cualquier bienestar y se encontraban siempre al borde de la sublevación. Cada año los recién nombrados *ephoroi* (los cinco magistrados jefes de Esparta) declaraban una guerra ritual a los *eilotai* y todo líder potencial entre ellos era asesinado. A los jóvenes espartanos se les animaba a merodear en bandas por entre el territorio de los *eilotai* y destruir sus miserables habitaciones, difundiendo una especie de terror sumiso. Esparta necesitaba un despliegue constante de su poder armado con fuerzas suficientemente numerosas para mantener a los siervos a raya. Fueron los *eilotai* quienes de verdad supieron lo que significaba el término *espartano*.

Cada una de las principales ciudades griegas poseía una personalidad particular que las diferenciaba totalmente de sus hermanas. Atenas era el hogar de la reflexión, la democracia y el arte. Tanto su sistema político soloniano como su cultura abierta, que daba vital importancia a los logros individuales —políticos, culturales, intelectuales— como ningún otro asentamiento humano antes del Renacimiento europeo, se extendieron a lo largo y ancho hasta el punto que estas atractivas cualidades únicas serían imitadas por sus más de ciento cincuenta colonias a todo lo largo de Eurasia. La democracia ateniense fue distinta a la mucho más tardía forma americana, no sólo porque era la expresión de una ciudad-estado individual sino porque además se trataba de una democracia directa, más que una democracia

representativa. A nosotros, en retrospectiva, nos puede parecer imprudente convocar a la totalidad de los ciudadanos para votar las iniciativas más importantes, pero Solón supo entender que ningún hombre libre ateniense podía permitir que lo dejaran por fuera de algo.

El rumor permanente de la conversación, la rotunda voz de los oradores, la vociferación estridente en los simposios, formaban un continuo eco de discusión, controversia y polémica que se podía escuchar en cualquier parte. El *agora* (mercado) no era simplemente la exhibición diaria de pescado y productos de la granja; era un mercado diario de ideas, el lugar que los ciudadanos usaban como si se tratara de su periódico diario, un compendio de titulares picantes, noticias de última hora, columnas de opinión y editoriales. Para las ocasiones más formales, existía la colina de Pnyx, a un lado de la Acrópolis, donde miles de ciudadanos votaban por la Asamblea. Miraban hacia la *bēma* (la plataforma del orador) y, detrás del orador, el paisaje siempre cambiante de Atenas. A pesar de que había graderías de madera, puestas en las laderas de la colina, los participantes estaban siempre tan inmersos en las discusiones que apenas si se preocupaban por permanecer sentados. La palabra que los atenienses usaban para la Asamblea era *Ekklēsia*, la misma palabra usada en el Nuevo Testamento para *Iglesia* (y resulta la más grande ironía filológica en toda la historia de Occidente que esta palabra, que denotaba la participación igualitaria de todos los miembros en todas las deliberaciones, haya pasado hoy a designar una especie de *gerousia* espartana, perpetuada y amparada en sí misma, que a los cristianos greco-parlantes de la época del Nuevo Testamento les hubiera parecido un evidente sin sentido, en tanto se consideraban a sí mismos miembros igualitarios de *su* Asamblea).

En el Pnyx, podían acomodarse confortablemente diez mil hombres, unos quince mil no tan cómodos. Allí la Asamblea se convocaba 40 veces al año y cada sesión duraba un par de horas. Seis mil ciudadanos constituían el quórum necesario para ratificar la mayoría de los decretos. Tratemos de imaginar a nuestros conciudadanos —por lo menos el 20% de estos, o algunas veces hasta el 50%— apretujándose 40 veces al año en un estadio al aire libre, escuchando los debates, eligiendo ruidosamente a los magistrados (inclusive los diez *stratēgoi* escogidos anualmente para dirigir las guerras de la ciudad), votando cada decreto con el brazo levantado, nombrando los jurados. En cada una de las cortes populares, llamadas *dicastēria*, entre 201 y 501 ciudadanos servían igualmente como jueces o como jurados, en un número que dependía de la seriedad del asunto que se estaba considerando. Una vez al año, los ciudadanos votaban si debían o no realizar un ostracismo. Si la mayoría votaba afirmativamente, cada miembro de la Asamblea escribía entonces sobre un *ostrakon* (loza de barro) el nombre de la persona de quien, según su consideración, la ciudad podía prescindir. Aquel cuyo nombre apareciera en la mayor cantidad de *ostraka* era desterrado por diez años, periodo del que podía regresar después, con sus propiedades intactas. De esta manera, los potenciales tiranos —y no otros pocos fastidios— quedaban eliminados. (Si al principio lo rudimentario de este procedimiento puede espantarlo a uno, habría que considerar por un momento los beneficios que podría traerle a la *propia* ciudad).

Atenas, el primer intento en el mundo por implementar la democracia —palabra griega que significa «gobierno del pueblo»— aún se destaca como el más entusiasta gobierno participativo de la historia. Nunca más se volvería a intentar un modelo como este con

una base tan amplia y decididamente no representativo. Y sin embargo, gracias a ser Atenas una ciudad compacta, con la extroversión teatral de sus ciudadanos y el consecuente apasionamiento de sus mítines, funcionó.

La Asamblea no sería el único escenario político de la democracia. En los años finales de Solón, surgió otro tipo de foro, una innovación artística tan ingeniosa como la política. Fue posible gracias al ambiente de libre discusión que impregnaba toda la ciudad, brindándole a los ciudadanos la oportunidad permanente de reflexionar sobre los asuntos más profundos de su vida política y social. Se llamaría *drama*, y surgió de las presentaciones musicales, eje central de los grandes festivales religiosos. El solista que daba un paso adelante del coro por lo general representaba a un dios o héroe de leyenda, un personaje simulado, algunas veces ataviado con un traje reconocible para todos (por ejemplo, la armadura de Atenea o la piel de león de Hércules), otras llevando puesta una máscara para mayor identificación. Con el tiempo, el diálogo entre el solista y el coro se volvió más elaborado, a medida que los episodios de alguno de los mitos se recreaban sobre una especie de pista de baile circular (llamada *orchestra*) alrededor de un altar escalonado y consagrado al dios de las festividades. El coro, acomodado alrededor del altar, cantaba su comentario sobre la historia del solista y danzaba en movimientos devotos, mientras que los miembros del auditorio, sentados en un *theatron* (sitio de observación), una terraza semicircular en la ladera de una colina, escuchaban el relato en silenciosa reverencia y acompañaban con su propia voz las respuestas musicales del coro. Esto es en esencia lo que los griegos lla-

maban *leitourgia* (trabajo de la gente, servicio público realizado sin esperar compensación, liturgia).

De la liturgia, entonces, surgiría el primer drama universal, como surgiría de nuevo una segunda vez, en el siglo XI, cuando otro solista, en este caso bajo el aspecto de un ángel, dio un paso adelante del coro monástico, representado por las mujeres frente al sepulcro de Jesús, y preguntó, «*Quem quaeritis?*» («¿A quién buscan?»). De la liturgia pagana griega se originó todo el drama antiguo; de la liturgia medieval latina se originó todo el drama moderno. Que el drama se haya originado siempre de la liturgia sugiere que incluso el teatro más secular estaría comprometido con algunos aspectos de la experiencia religiosa comunitaria: un inmenso y silencioso anfiteatro con espectadores que ríen, lloran, aplauden (quizás hasta canten) juntos y que, por lo tanto, son conscientes de los fugaces lazos de la comunidad; su comunión con el personaje resucitado por los actores, su comunión con los demás al ser testigos de un relato simbólico que es, al menos en un sentido arquetípico, un espejo de sus propias vidas y de las vidas de sus familias y amigos. Y es esta dimensión religiosa, usualmente velada, la que le puede dar al teatro su profundidad, incluso su resonancia mística.

Una figura legendaria llamada Tespis (de ahí *tespiano*) se le reconoce por haber transformado el papel de solista en un verdadero personaje de escena, en parte gracias a la invención de una máscara arquetípica, que le permitía a un personaje poder ser reconocido aún por las clases bajas de la sociedad que ocupaban las filas traseras del *theatron*, así como le permitía a un hombre joven poder interpretar el papel de una mujer o de un anciano y proyectar su voz, después de un cuidadoso entrenamiento y por virtud del megáfono incrustado en la boca de la máscara, hasta la última fila.

Además, la altura del actor se podía aumentar con unos zapatos de suela gruesa llamados *buskins*.

A pesar de su callada atención, el ateniense era un auditorio impaciente, deseoso de ser arrastrado por la emoción pero dispuesto a vilipendiar a un actor torpe o a un argumento mediocre. Incluso apreciadas figuras del teatro podían recibir un tratamiento inclemente. El famoso actor Hegéloco fue abucheado en el escenario cuando (en el *Orestes* de Eurípides) cayó en una especie de trabalenguas y en lugar de recitar «The calm that comes when storms are past again I see», pronunciaría, con absoluta dignidad, algo por el estilo de «The comb that calms when palms are stashed again I pee»*.

En el siglo v, Esquilo, el primero de los grandes dramaturgos, añadió un segundo actor al reparto dramático y convirtió a sus actores en los protagonistas principales, recortando simultáneamente el papel del coro, que no obstante mantuvo un papel en el desenlace de la trama. Sus obras no poseían suspenso ni sorpresas. Recurriendo, por el contrario, a historias conocidas por todos —como la de «La caída de la Casa de Atreo», con la que abrimos este capítulo— Esquilo nos presenta una solemne y parsimoniosa caravana de los tiempos pasados. Sus personajes declaman discursos poéticos y emplean un lenguaje exaltado. La naturaleza escueta de los ciclos dramáticos de Esquilo tiene mucho en común con la naturaleza de los ciclos de intriga medievales: esto es esto y aquello es aquello. Su belleza radica no en la complejidad de las metáforas ni en la sutileza de los conceptos; estas obras ejemplifican, en esencia, la cla-

* Juego de palabras intraducible. En su lapsus, el actor en lugar de decir «Veo de nuevo la calma que llega cuando pasan las tormentas» diría algo como «Orino de nuevo el peine que calma cuando almacenan las palmas». *(N. del T.)*

ridad del pensamiento religioso ortodoxo: la enseñanza de que dios es dios y no puede ser embaucado por los hombres. En el caso de Esquilo, el dios es Zeus, cuya justicia recae sobre aquellos cuya *hubris* (o insolencia) los ha tentado a desafiar el orden justo del mundo. La culpa, como la riqueza, puede ser heredada, y cae, como en una reacción en cadena sin término, sobre los hijos de los culpables, después sobre los hijos de estos y así sucesivamente. Sólo la creación de un modelo humano mejor y más justo —que en la obra de Esquilo *Euménides*, tercera parte de la *Orestíada*, resulta ser la democracia ateniense— puede contrarrestar esta espiral descendente y transformar incluso a las antiguas diosas de la interminable venganza en presencias con sentido cívico, vigilantes, como todas las deidades, sobre el bienaventurado destino de Atenas.

Esquilo tomó las antiguas leyendas para airear un tema contemporáneo, a saber: la oposición de los aristócratas a las reformas democráticas por su pérdida de poder. El mensaje final del dramaturgo: la voluntad del cielo es la de ir por un mejor camino, de tal manera que sus objeciones, como aquella de las Furias, primitivamente aterradoras, no vienen al caso; a pesar de que debamos temerlos y tenerlos en cuenta, ustedes ya no podrán controlar nuestros logros. Este sería entonces el modelo sagrado establecido para Esquilo y los autores dramáticos que lo siguieron: una historia consagrada y apodíctica, su verdad más allá de toda disputa, sus raíces arraigadas en lo profundo de la conciencia griega, pero recreada ahora por el dramaturgo para comunicársela a la *polis* en el momento actual. El coro aparecería en varias obras como la representación del hombre común —el auditorio— asombrado por el carácter desmesurado de la acción, articulando verdades simples y alcanzando un nuevo nivel de comprensión con el transcurso del drama.

El segundo gran trágico fue Sófocles, joven contemporáneo de Esquilo, quien introdujo un tercer actor en sus dramas, una práctica felizmente imitada por Esquilo en sus últimas obras. La escasez de actores en el escenario reflejaba las raíces litúrgicas del teatro griego, que se mantenía fiel a sus orígenes religiosos. La liturgia auténtica ha estado siempre sumergida en la tradición y, al eludir la novedad, cambia lentamente para no perder así su esencia. Pero, de manera gradual, se fueron introduciendo otras reformas: una plataforma elevada detrás de la orquesta, precursora de nuestro escenario moderno, desde donde los actores declamaban sus versos; también apareció la *skēne* (de ahí el término *escena*), la fachada de una construcción que servía como telón de fondo para el escenario y ocultaba los vestuarios de los actores. En su techo se podían realizar ciertas partes de la acción, como en el decorado para el guardia de palacio en el preámbulo de *Agamenón*, la primera obra de la *Orestíada*. Su espaciosa puerta central se podía abrir para revelar un cuadro viviente, como el de Clitemnestra cubierta de sangre y sobre los cuerpos apuñalados de Agamenón y Casandra. Para realizar este tipo de escenificación los actores eran transportados a través de la puerta doble sobre una plataforma, llamada *ekkyklēma* (rodillo). Otro artificio, llamado *mēchanē*, funcionaba como una especie de grúa que balanceaba al actor que interpretaba a un dios sobre el parapeto de la *skēnē* y por encima del escenario (de ahí la frase en latín *deus ex machina* para designar una solución llegada de ninguna parte, la imprevista respuesta a las súplicas).

Aunque los griegos consideraban anormal evitar del todo las innovaciones, en lo que respecta a su teatro se limitaron a las mejoras que parecían fundamentales para el drama mismo. El rodillo, por ejemplo, resultaba necesario pues la violencia real de un asesinato no podía ser

representada como parte de un ritual religioso; sólo se podían mostrar sus consecuencias. Así como sucede con un crucifijo cristiano, se requería de cierto distanciamiento, de un marco y una simbolización. No se puede llevar el hecho real a la liturgia. Pero ciertos elementos —el altar en círculo al aire libre, la ladera escalonada para las graderías— se mantuvieron intactos a lo largo de la historia del teatro griego, que eventualmente se extendería hasta otros públicos entusiastas, en rincones tan alejados como Italia y las Galias, Arabia y Persia.

Con Sófocles se llega al teatro griego más refinado en su aspecto político; y nunca en la historia del teatro se ha escrito una obra más política que *Edipo tirano* de Sófocles (llamada a menudo bajo el título latino de *Edipo rey*). El joven Edipo se dirige hacia la ciudad de Tebas cuando esta se encuentra bajo el terror de un monstruo llamado la Esfinge, que devora a todos aquellos que no pueden contestar el acertijo que ella les lanza: ¿Qué cosa camina en cuatro patas en la mañana, en dos al mediodía y en tres en la noche? La respuesta: el hombre, quien gatea en la infancia y lleva un bastón en la vejez. Edipo resuelve el acertijo, la Esfinge entonces se suicida y el recién llegado es acogido como *tyrannos* de Tebas. Toma por esposa a la atractiva Yocasta, viuda del rey Layo, recién asesinado, y tiene con ella dos hijos y dos hijas.

Este sería a rasgos generales el argumento de la obra, que se inicia con Tebas asolada por la plaga, una maldición impuesta por el dios Apolo, como nos hemos enterado en la *Ilíada*. «La población perece en número incontable. Sus hijos, abandonados yacen en el suelo, portadores, de muerte, sin obtener ninguna compasión», canta el coro. Edipo, político inconfundible, pronuncia un discurso a los ciudadanos solicitantes del coro, reunidos frente a su palacio:

¡Oh hijos dignos de lástima! Venís a hablarme porque anheláis algo conocido y no ignorado por mí. Sé bien que todos estáis sufriendo y, al sufrir, no hay ninguno de vosotros que padezca tanto como yo. En efecto, vuestro dolor llega sólo a cada uno en sí mismo y a ningún otro, mientras que mi *ánimo se duele, al tiempo, por la ciudad y por mí y por ti.* De modo que no me despertáis de un sueño en el que estuviera sumido, sino que estad seguros de que muchas lágrimas he derramado yo y muchos caminos he recorrido en el curso de mis pensamientos.

Edipo experimenta el dolor de los demás y les promete llegar al fondo de los hechos, descubrir por qué Apolo les ha mandado la plaga, y «sacar todo a la luz por mí mismo».

Pero como incluso el coro en su regular inteligencia empieza pronto a tener sospechas, la nueva crisis no parece rendirse a la lucidez heroica de Edipo, como sucedió con la Esfinge. El oráculo de Apolo en Delfos —el lugar más sagrado y místico en toda Grecia— revela que la plaga ha llegado porque la sangre de Layo, el rey de Tebas asesinado, no ha sido vengada y que el asesino es la causa de la descomposición que azota a la ciudad. Edipo, como lo sabe el auditorio griego, es el asesino. Aunque él lo ignora, Layo era su padre y Yocasta su madre. Tiempo atrás Layo, al enterarse por el oráculo de Delfos que sería asesinado por su propio hijo, ordena que el recién nacido sea abandonado en el monte Citerión, expuesto[23] a que lo devoren los ani-

23. En el mundo antiguo, donde la contracepción se practicaba normalmente por medios mágicos y el aborto significaba por lo general la muerte para la mujer, la exposición de los infantes era común, dándonos el apellido común en latín *Expositus* (más adelante, Esposito en italiano y español), que adoptó el significado de huérfano abandonado; más a menudo frente a una puerta de entrada que en el descampado.

males o perezca bajo la furia de los elementos, los tobillos perforados y sujetos uno al otro por un clavo. Sin embargo, el esclavo tebano a quien Yocasta le ha entregado el niño, en su compasión, no puede abandonarlo a la muerte y se lo confía a un pastor de Corinto, quien lo lleva hasta su propia ciudad, donde el muchacho crece como el hijo adoptado de los reyes sin descendencia. En su juventud, Edipo también escucha en Delfos que asesinaría a su padre y se casaría con su madre. Inconsciente de su adopción, abandona Corinto para siempre, evitando de esta manera, según cree, que la profecía se cumpla. En su viaje, el príncipe Edipo se cruza con Layo y su séquito en una «encrucijada triple», sin saber de quién se trata. Cuando el altivo rey viejo intenta sacar a Edipo del camino, este lo asesina, continúa después su viaje hacia Tebas, salva a la ciudad, se convierte en rey y se casa con la reina viuda.

Edipo, en su determinación de «sacar todo a la luz por sí mismo», comprende todo lo sucedido paso por paso. Hacia el final de la obra, justo después de la última revelación, Yocasta se ahorca. Cuando la descubre, Edipo «afloja el nudo corredizo que la sostenía», y entonces arranca de su cuerpo

> los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como estas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estarían en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba.
>
> Haciendo tales imprecaciones una y otra vez —que no una sola—, se iba golpeando los ojos con los broches. Las pupilas ensangrentadas teñían las mejillas y no destilaban gotas chorreantes de sangre, sino que todo se mojaba con una negra lluvia y granizada de sangre.

Para los espectadores de la época, las vueltas de tuerca que aplicaba Sófocles a lo largo de toda la obra habrían sido con seguridad asimiladas con profundo dolor, no por el hecho de que el público no conociera la historia sino porque a estos fanfarrones y principescos griegos edípicos se les obligaba a experimentar con penetrante agudeza las limitaciones de la comunidad entre los hombres, donde ningún líder político, por más dotado o valiente que fuera, podía mantenerse como redentor para siempre, y en donde cada hombre debía comprender que, más que héroes, todos eran en esencia criaturas imperfectas y desafortunadas y que «el dolor que infligimos a nosotros mismos lastima a casi todos». Cuando Edipo es conducido por sus hijas hacia la infeliz y errante vida que les espera adelante, el coro pronuncia las últimas y desconsoladoras palabras:

> ¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso.

La trilogía de Esquilo sobre la Casa de Atreo comienza en Mecenas y concluye en Atenas. La acción del *Edipo* de Sófocles comienza y termina en un mismo día en Tebas, todas las escenas tienen lugar en la escaleras de entrada al palacio del *tyrannos*, su argumento la decidida búsqueda de Edipo por descubrir la causa de la descomposición de la ciudad, una indagación que empieza y termina con él. Para el filósofo ateniense del siglo IV Aristóteles, *Edipo* era la tragedia perfecta, pues cumplía con las unidades de tiempo, lugar y acción, y presentaba a su protagonista central como un modelo

del espíritu humano, cuya *hamartia* termina por derrotarlo. Esta *hamartia* (una mancha trágica, la misma palabra que los primeros cristianos usarían para «pecado», especialmente para el pecado original, el pecado con el que todos nacemos, el pecado que está por fuera de todo control humano) no es incidental para Edipo pero es, por el contrario, esencial para su admirable carácter. Edipo es fuerte, es valiente, dueño de sí mismo, se hace cargo de las cosas y se lanza con audacia donde otros temen acercarse, las mismas cualidades que presagian su perdición. Nuestra participación indirecta en las vidas de los principales protagonistas provoca nuestra compasión por ellos y el temor por nosotros mismos, no sea que nos suceda algo semejante. La *peripeteia*, la caída de alguien mejor que nosotros, y la *anagnōrisis*, el reconocimiento de su verdadera situación —Yocasta en su suicidio, Edipo en la humillación que se causa a sí mismo— finalmente provoca en nosotros, el auditorio, una *catharsis*, la purga de nuestra desconsolada conmoción tanto en su nombre como en el nuestro propio.

Hacia los momentos finales del drama recordamos, según afirmaba Aristóteles, que eso que vemos no es la vida real sino una *mimēsis*, una mímica de la vida, una imitación. Los actores abandonan el escenario y las puertas centrales se cierran por una última vez. Es como si hubiéramos estado jugando a las muñecas, con reproducciones de seres humanos que ahora guardamos de nuevo en su caja. Abandonamos el teatro advertidos por lo que hemos presenciado pero al mismo tiempo purificados de cualquier emoción negativa. Nos sentimos ahora placenteramente exhaustos, como si acabáramos de expulsar un veneno de nuestro cuerpo. Nos sentimos en paz, exaltados por nuestro encuentro con este cortejo de la verdad, exactamente como se hu-

biera sentido un peregrino medieval después de observar una secuencia de vidrieras en vivos colores donde se representara la pasión de Jesús. Me siento renovado por este roce indirecto con la destrucción y la muerte. No he muerto. Aún estoy vivo, y puedo enfrentar el mañana con una cierta sabiduría apacible.

El análisis de Aristóteles —aunque, mucho tiempo después, llevaría a los dramaturgos del siglo XVII a constreñir el oficio bajo rígidas reglas— nunca ha sido superado. El «complejo de Edipo» enunciado por Freud tal vez sea una lúcida interpretación del mito de Edipo con un propósito psicológico moderno, pero no nos ilumina mucho sobre el sentido de la obra. La estética de Aristóteles, por el contrario, expuesta en su tratado de la *Poetica*[24], nos permite penetrar en el temperamento emocional (e incluso religioso) de la Atenas clásica.

Los griegos eran mucho más tesoneros que individualistas, hombres que tenían todos la profunda convicción de tomar las riendas como Edipo, mujeres que se consideraban a sí mismas como reinas sofisticadas pero al mismo tiempo perspicaces como Yocasta. Si pudiéramos salvar una única palabra de la civilización griega, esta tendría que ser *aretē*, la excelencia. Los aristócratas tomaron de ahí su nombre, los *aristoi* (los mejores). Es un tema aún discutible si alguno se consideraba a sí mismo como miembro de los *kakoi* (los peores, los pusilánimes, los tontos de mierda), a pesar de que esta forma de menosprecio arremete en todos los rincones de las obras que han sobrevivido. Pero no puede haber duda de que los *aristoi* luchando por la *aretē* no asesinarían a sus padres ni se acostarían con sus madres y esa vergüenza —el terror paralizante de figurar en-

24. *Estética* y *poética* se derivan del griego, como lo son muchas de nuestras palabras terminadas en *-ico* e *-ica*.

tre los *kakoi*— es el motor oculto que gobierna la vida griega.

El griego era un pueblo que pensaba muy bien de sí mismo, como el muy poco humilde Aristóteles felizmente nos anuncia:

> Los europeos, como las gentes que por lo general viven en climas fríos, poseen espíritu pero les falta algo de inteligencia y destreza; y por causa de estas deficiencias, así vivan en relativa libertad, carecen de organización política y de la facultad de gobernar a otros. Los asiáticos, por otro lado, aunque inteligentes y talentosos por naturaleza, carecen de espíritu y por lo tanto siempre están sujetos a la derrota y la esclavitud. La raza de los griegos, sin embargo, que ocupa el centro de la tierra, comparte los mejores atributos de Occidente y Oriente, siendo tanto vital como inteligente. Por esta razón es una raza que disfruta de la libertad y de instituciones políticas estables y continúa siendo capaz de gobernar a toda la humanidad.

Los griegos, como lo sabían sus dramaturgos si no sus filósofos, tenían la necesidad urgente de una admonición —un correctivo indirecto— como la que podía suministrarles una obra como *Edipo*.

El lector no debería sorprenderse al saber que, como tantas otras cosas en la vida de Grecia, el teatro se transformaría también en una contienda. Durante la *Dionysia* de primavera, el festival ateniense en honor a Dionisio, se llevaban a cabo tres días de obras trágicas, escogidas de antemano, casi como en un festival de cine moderno, aunque con diferencias significativas. El festival comenzaba con una solemne procesión religiosa de los ciudadanos más prominentes, los visitantes distinguidos, y todos los coros, engalanados y ataviados con los vivos vestuarios de las obras donde tomarían parte, encabezados por los oficiales que llevaban los gran *pha-*

lloi, enormes esculturas de penes erectos, símbolos del dios, hacia su templo, donde los diez *stratēgoi*, los generales del ejército ateniense, hacían libaciones y ofrecían sacrificios de animales. Después de esta solemne inauguración, 35 000 asistentes al festival —más del doble de los participantes que alguna vez asistirían a la Asamblea— se agolparían en el inmenso teatro al aire libre, en la depresión que formaba la cuesta sur de la Acrópolis, para contemplar las últimas producciones.

Esquilo, quien escribió más de 80 obras (de las cuales sólo siete han llegado hasta nosotros), ganó 13 veces el primer premio. Dado que las tragedias se presentaban como trilogías, esto significaba realmente que 39 de sus obras fueron ganadoras. Su joven contemporáneo Sófocles, quien viviría hasta los 90 y nunca dejaría de escribir, sería incluso mucho más exitoso. Había comenzado su carrera teatral como un hermoso joven del coro y ocupó varios cargos públicos, elegido dos veces como general en la Asamblea ateniense, gracias sobre todo a su carácter mesurado y a su simpatía. Escribió más de 120 obras (de las que no tenemos más de siete) y consiguió 24 primeros puestos, para casi todas sus obras. Las restantes recibirían el segundo puesto.

Eurípides, el tercer gran dramaturgo, no fue tan afortunado. Más o menos una década menor que Sófocles, moriría justo antes que este en el 406 a. C. En la *Dionysia* de este mismo año, en una de sus particulares muestras de generosidad y equidad, Sófocles conmemoró la muerte de su colega presentando el coro de luto, sin guirnaldas. Pero Eurípides, un solitario para varios de sus amigos, ganaría sólo cuatro primeros premios en su vida, aunque escribió más de 90 obras (de las cuales, por suerte, 19 han sobrevivido).

Aún más definitiva que su personalidad, la tendencia de Eurípides hacia el naturalismo lo privó del reco-

nocimiento en vida. Aristóteles nos dice que «Sófocles afirmó que él representaba a los hombres como deberían ser y que Eurípides los representaba como eran». Eurípides no tenía paciencia para el lenguaje elevado ni para las quimeras de la nobleza. Sus personajes, aunque fueran *aristoi*, podían aparecer vestidos con trapos o se les podía oír pronunciando en privado ideas totalmente desagradables; y sus esclavos podían mostrarse como verdaderos espíritus nobles. Esta inversión de las expectativas convencionales resultaba demasiado perturbadora para los auditorios en la época de Eurípides como para que pudiera convertirse algún día en el consentido de Atenas.

Nada resultaría más inesperado en Eurípides que su representación de los pensamientos y acciones de las mujeres. En su *Medea*, por ejemplo, el personaje que le da título a la obra es una hechicera que ya carga con varios crímenes en su espalda. Habiéndose enamorado de Jasón, hace uso de su magia para convencerlo de robar el Vellocino de oro que guarda el padre de ella, rey de la Cólquide, en el extremo oriental del mar Negro. La pareja toma entonces refugio en la esplendorosa Corinto, donde Medea engendra dos hijos de Jasón. Pero cuando la obra se inicia, Jasón, acostumbrado ahora a una vida de comodidad y cansado de Medea, ha decidido abandonarla y planea un nuevo matrimonio ventajoso para él con la princesa local, hija de Creonte, rey de Corinto. El Jasón de Eurípides no es un héroe griego, pues apenas si tenía algo que ver con el intrépido aventurero que zarpó con sus otros camaradas héroes, los famosos Argonautas, en un relato querido por todos. Aquí se trata sólo de otro embaucador que se promociona y justifica a sí mismo, el típico esposo infiel. Como el auditorio estaba colmado de hombres que engañaban a sus esposas, que las abandonaban cuando se can-

saban de ellas, que pasaban el tiempo con quinceañeras veleidosas, hombres cuyas autojustificaciones eran la quintaesencia de su elocuencia, no resulta sorpresivo que la *Medea* de Eurípides perdiera en el certamen donde compitió.

Pero aún más escandalosa que la osada representación del típico marido griego fue la caracterización de Medea, la hechicera extranjera que dice la verdad desde el primer instante que aparece en escena, esparciendo su sarcasmo sobre el auditorio:

> Mujeres de Corinto, he salido de casa para evitarme cualquier reproche vuestro. Pues conozco a muchos mortales que aun siendo de su natural orgullosos (a unos por haberlos visto con mis propios ojos, y a otros que son de fuera) se han granjeado por su parsimonia mala fama de indolentes. La justicia, en efecto, no reside en los ojos de los mortales. Uno cualquiera, sin haber sido ultrajado, antes de conocer en profundidad el interior de un hombre, le odia sólo con haberlo visto. Es deber de extranjero avenirse a la ciudad. Y no elogié nunca al ciudadano que al ser arrogante resulta modesto a sus convecinos por su falta de sensibilidad. En cuanto a mí, este inesperado asunto que me ha caído encima me ha partido el alma. Ida soy, y al haber perdido la alegría de la vida, busco morir, amigas. Pues en quien yo hacía residir todas mis esperanzas, mi esposo, ¡bien lo sabe él!, ha resultado ser el más ruin de los hombres. De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura. Lo primero, debemos comprarnos un esposo mediante un enorme derroche de dinero, y tomar un dueño de nuestro cuerpo. Y esto es una desgracia aún peor que otra cualquiera. Y la prueba ahora es muy decisiva: tomar uno malo o uno bueno. Pues la separación no trae buena fama a las mujeres, ni resulta posible repudiar al esposo. Y cuando una ha venido a un lugar donde las costumbres y los hábitos le son novedad, adivina tiene que ser (ya que no lo ha aprendido en casa) sobre cómo portarse con el compañero de lecho. Y si acertamos nosotras en estas tareas,

y nuestro marido convive con nosotras sin aplicar por la fuerza el yugo, la vida resulta envidiable. En caso contrario, mejor es morir. A un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón [bien hacia un amigo o a uno de su misma edad dirigiéndose]. Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo.

Dicen que nosotras vivimos una vida sin peligros en casa, mientras ellos combaten con la lanza. Mal calculan. Pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez.

¡El «hombre» ha sido ahora derribado de su pedestal, la noble «humanidad» parodiada por las «mujeres»! ¡Zeus, nuestro dios máximo, hecho a un lado por esta monstruosa arpía extranjera, esta perra del mar Negro, esta...! Los griegos contaban con una rica variedad de afrentas, y podemos estar seguros de que las usaron todas en esta oportunidad. *Medea* es una obra temprana en el canon de Eurípides. Pero el dramaturgo tuvo que soportar las virulentas críticas que no pararon a lo largo de su carrera de 30 años. Para el año 408, se exilió de Atenas con amargura y dos años más tarde moriría en Macedonia.

En el clímax de la obra, Medea, después de ocasionarle a su rival, la novia princesa, una muerte insoportablemente dolorosa, da muerte a sus hijos para llevar a cabo una completa venganza contra Jasón. *Pace* Aristóteles, aquí no hay ninguna catarsis, ninguna sabia ni plácida partida del teatro para ninguno de aquellos jerarcas machos griegos, los mismos que aún no han empezado a echar pestes, temblando aún en las sillas sobre la ladera levemente escalonada. «Por supuesto, la mujer era una hechicera extranjera, para nada griega, una mujer depravada, anormal, entonces ¿qué se puede esperar?». Con alguna justificación semejante habrán

intentado calmar los ánimos mientras se dirigían hacia las salidas del teatro; y, entonces, el violento y desequilibrado Eurípides ganaría la reputación de ser un autor injusto, especialmente con las mujeres. No habían comprendido la idea. Eurípides no tuvo la intención de exponer a las mujeres como criaturas más básicas e irracionales que los hombres. Estaba formulando un interrogante al auditorio: ¿Qué puede arrastrar a una mujer hasta el extremo de asesinar a sus propios hijos? Y Eurípides encontraría la respuesta justo en el núcleo de la vida doméstica que se vivía en ese momento en Grecia.

Para los jactanciosos *aristoi* del simposio, la naturaleza de la vida era obvia: o se da o se toma. Representar la antigua sociedad griega como una sociedad homosexual significa saltarse el capítulo central. Se trataba de una sociedad militar que veía todo en términos de activo y pasivo, de espadas y heridas, de *phalloi* y hendiduras. Los jóvenes aristocráticos eran cortejados por hombres aristocráticos como parte de la ordalía de la pubertad, el último peldaño antes de entrar a la edad adulta, y donde el hombre mayor actuaba como un modelo y ayudaba al joven a alcanzar la áspera madurez. El hombre se podía masturbar entre los muslos del muchacho pero no le estaba permitido derramarse en su boca o sodomizarlo. No le estaba, por lo tanto, permitido convertir al otro en un acompañante pasivo. Podía, por supuesto —y como cualquier otro ciudadano hombre— hacer lo que se le antojara con cualquier otro, hombre o mujer, adulto o joven, en tanto no se tratara de otro ciudadano o de una mujer debidamente casada. Si era una mujer divorciada, como pronto lo sería Medea, era una presa legítima como cualquier otra. La comprensión que revelaba Homero ante el prolongado amor entre dos personas —Héctor y Andrómaca,

Odiseo y Penélope— nunca vuelve a aparecer de nuevo en la literatura griega después de las últimas líneas de la *Odisea*. La expresa predilección de Safo por el amor de un individuo —«la más hermosa criatura de la negra tierra»— por encima de las relucientes caballerías, infanterías y armadas que fascinaban a la mayoría de los griegos, continúa siendo una predilección solitaria, y que nunca más se vuelve a expresar después de su muerte a principios del siglo VI. Por el contrario, los griegos pasaron a ser aún más esforzados, mucho más competitivos, incluso aún más beligerantes. Algunas veces, pareció que lo único con lo que se quedaron fue con la idea de joder o ser jodido.

Después de su muerte, la última trilogía de Eurípides se presentó en la *Dionysia* y ocupó el primer puesto, ayudado sin duda por el aprobado homenaje público que hizo Sófocles a la memoria de su colega. Los atenienses, quienes, después de todo, se enorgullecían por su acogida a cualquier innovación, aprendieron pronto a tolerar el desagrado transmitido por Eurípides. Una de sus últimas tres obras fue *Bacchae* (*Las mujeres de Baco**, es decir, las celebrantes femeninas en los ritos del dios Baco, o Dionisio), y es el más inquietante de todos los dramas griegos. Estamos de regreso a Tebas, donde el rey Penteo se opone a la incorporación en su reino del culto a Dionisio, señor del vino y de la inspiración frenética, y que el rey entiende sólo como fuente del caos. Sin que el rey se entere, su madre, Agav, se ha unido al culto e, inspirada por el dios, danza en éxtasis con sus compañeras *bacchae* en el monte Citerión. Se acerca a espiarlas y es hecho pedazos por las *bacchae*, quienes, en su éxtasis, lo han confundido con un león de la montaña. Su propia madre lle-

* *Las Bacantes*, en su traducción más conocida. *(N. del T.)*

va la cabeza del rey en señal de triunfo de regreso a Tebas y sólo poco a poco recupera la conciencia hasta que descubre lo que ha hecho.

La obra sirvió para que Eurípides les lanzara a sus compatriotas atenienses, tan seguros de sí mismos, una advertencia final: existen fuerzas en la vida que han sido rabiosamente ignoradas; fuerzas que podían acabar con ellos y con el establecimiento político y social. En el siglo XIX, Friederich Nietzsche planteaba en su obra *El nacimiento de la tragedia* que existían dos polos en la civilización griega: la luz, la claridad intelectual, la razón, la mesura, todas personificadas en Apolo; y la oscuridad, la emoción, la inspiración, el caos, todos personificados por Dionisio, inspirador de la tragedia y la deidad más importante. Pero Apolo siempre fue más importante para los griegos. Al igual que el rey Penteo, temían a Dionisio y no sabían muy bien qué hacer con él. Eurípides les haría recordar que existía una realidad subterránea de la que ellos no estaban conscientes, un dios a quien, a pesar de los festivales que le ofrecían, aún les faltaba reconocer.

V
El filósofo

Cómo pensar

—Después de eso —proseguí— compara nuestra naturaleza respecto de su educación y de su falta de educación con una experiencia como esta. Represéntate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos.

—Me lo imagino.

—Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases; y entre los que pasan unos hablan y otros callan.

—Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros.

—Pero son como nosotros. Pues en primer lugar, ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente a sí?

—Claro que no, si toda su vida están forzados a no mover las cabezas.

—¿Y no sucede lo mismo con los objetos que llevan los que pasan del otro lado del tabique?

—Indudablemente.

—Pues entonces, si dialogaran entre sí, ¿no te parece que entenderían estar nombrando a los objetos que pasan y que ellos ven?

—Necesariamente.

—Y si la prisión contara con un eco desde la pared que tienen frente a sí, y alguno de los que pasan del otro lado del tabique hablara, ¿no piensas que creerían que lo que oyen proviene de la sombra que pasa delante de ellos?

—Por Zeus que sí!

—¿Y que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales transportados?

—Es de toda necesidad.

«Toda gran filosofía ha sido... la confesión íntima de su autor y una especie de memoria involuntaria e inconsciente», exclama Nietzsche en su libro *Más allá del bien y del mal.* Ninguno duda de la dimensión confesional del primer libro fundamental de Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, publicado en 1872 y tan desconcertante para sus colegas clasicistas que arruinaría su reputación como catedrático. Pero con el paso del tiempo su tesis reemplazaría la que había sido hasta ese momento la concepción oficial de la Ilustración sobre la Grecia clásica como el hogar de «la noble sencillez y de la silenciosa grandeza», con todas esas estatuas blancas detenidas para siempre en su dichosa dignidad. El título completo de la obra, raramente usado, *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, nos da una clave de su ambicioso proyecto: elevar la música de Richard Wagner a la categoría de arquetipo para una nueva era trágica. Nietzsche desdeñó por igual a Sófocles y a Eurípides pues, según su opinión, degradaron la tragedia griega de su original propósito dionisiaco con la introducción de un excesivo (apolíneo) racionalismo. Cuatro años más tarde, arremetería contra el compositor por no haber logrado ir más allá en el frenesí dionisiaco; 13 años después de ese giro radical, el filósofo enloquecería y seguiría así hasta su muerte en 1900. Hasta hace relativamente poco, se ha admitido univer-

salmente que los pavorosos años finales de Nietzsche fueron la consecuencia de los efectos que tuvo sobre su cerebro la sífilis en su fase final. Pero el neurólogo Richard Schain ha elaborado lo que sería un evidente caso de «psicosis maníaco-depresiva que desembocaría con el tiempo en signos de esquizofrenia crónica». Si fue así, tal vez las categorías de apolíneo y dionisiaco se podrían entender como el esfuerzo de Nietzsche por darle un nombre a la polaridad que encontró en sí mismo.

Pero no es necesario aceptar toda la tesis de Nietzsche para entender que sus categorías resultan pertinentes. Apolo, quien provee la luz del sol y la mesura, el gran arquero cuyas flechas nunca yerran el blanco, es el dios de la justicia severa, el dios para quien el sentido del orden es lo fundamental, aquel que no puede descansar hasta que todos los errores se hayan corregido y todos los vértices estén rectos. Es Apolo quien no puede permitir que Edipo siga reinando; de quien se percibe una sagrada y extraña presencia a lo largo de toda la obra de Sófocles, provocando un terror sobrenatural en todos aquellos que sienten su proximidad. Modelo divino para el típico héroe humano, Apolo representa el austero contraste de Dionisio, el oscuro señor del Este, aquel que da el vino, que se muestra a sí mismo como un afeminado joven tentador con el pelo largo y esplendoroso, rodeado por la vid donde se enredan los otros y bajo el cuidado de los sátiros; ruidosas criaturas del bosque, con cuernos, rabo y pezuñas de macho cabrío (la misma imagen que adoptarían los artistas cristianos para retratar a los demonios), con enormes penes erectos, máquinas sexuales infrahumanas siempre a punto. Este era el dios por quien se celebraban los *Dionysia*, cuyos primitivos coros —denominados *tragodiai* (canciones de cabra)— serían el origen del drama. Incluso en la Ate-

nas del siglo v, las trilogías de los grandes autores trágicos terminaban con una breve obra de sátiros (o satírica), una burda *burlesque* con un tema mítico ligado a la trilogía precedente. Contribuía a dejar a un lado toda esa seriedad trágica y a terminar el día con un final feliz, preludiando la noche de tragos que se avecinaba.

Que los griegos consagraran tanto tiempo a este dios sugiere que tenían cierta noción de las fuerzas oscuras que podían arrastrar con todos sus esfuerzos, con su búsqueda de la *aretē*, y que estaban decididos a rendirles el tributo suficiente para mantenerlas a raya. Las perdidas utopías de la nebulosa Ítaca y de la noble Troya habían sido reemplazadas por el ideal de la vida real, por una *polis* de perfección quimérica, la Atenas democrática y todas sus imitaciones; un sistema donde las inevitables tensiones políticas se mantuvieran en equilibrio gracias a «los acuerdos que no dispensan a nadie de violar». El simposio y los *Dionysia* eran dos de las características válvulas de escape con las que contaban los griegos para liberar la combustión social que de otra manera hubiera explotado. Pero las libaciones, los coros y las procesiones significaban también plegarias a los dioses para que dejaran intacta a la *polis*, libre de los males que habían destruido a tantas otras:

> Cuán a menudo ciudades enteras han tenido que pagar [un precio
> por escoger a alguien que sólo puede hacer el mal.
> Sobre estas, el prudente Zeus lanza sufrimientos [insoportables
> —aunadas la plaga y el hambre— hasta que la gente muere.
> Él aniquila sus ejércitos y sus murallas
> o, tomando venganza, hunde sus barcos en el mar.

El ansioso Hesíodo hablaba en esos versos de lo que todos los griegos sabían sobre la justicia divina y

el dominio unilateral de los tiranos egocéntricos. Por supuesto, haremos todas las reverencias necesarias a Dionisio, pero sobre todo permítenos implorar, con fervientes plegarias, a Zeus y a su divino pastor de la justicia celestial, el señor Apolo.

Otra válvula de seguridad era la anual Lenea, celebrada cada enero en honor a Dionisio Lenaios, Dionisio de la cuba de vino. Contrario a los *Dionysia*, atracción para los espectadores de toda Grecia como también para turistas extranjeros, la Lenea tomaba lugar durante el mes en el que era más difícil viajar y el viaje por mar resultaba imposible; era así un festival para los atenienses, una fiesta familiar por toda la ciudad y en la que se les permitía a los autores manifestar en voz alta sus más escandalosos pensamientos. Por esto, la Lenea se convertiría en la principal vitrina para los poetas cómicos griegos, quienes se tomaron la misión de asumir su momento político tan en serio como sus camaradas trágicos.

Aristófanes, el rey de la comedia ateniense, de hecho llegó mucho más allá de lo que se atrevió cualquier trágico en sus críticas a los ciudadanos gobernantes y en sacar a la luz los disparates políticos. Su comedia *Ekklēsiazousai (Asamblea de mujeres)*, por ejemplo, imagina a la sagrada Asamblea ateniense tomada por las mujeres, quienes implantarían el comunismo económico —la comunidad de bienes— como también la comunidad de los individuos, donde los viejos y los feos podían disfrutar ahora de tanto sexo como los jóvenes y los hermosos. Una joven pareja es separada cuando tres achacosas viejas alegan su derecho prioritario sobre el hombre joven dejando a su amada tirada en el polvo. La obra concluye con el coro precipitándose hacia una comida comunal, donde se ofrecerán platos extravagantemente novedosos.

En *Lisístrata*, Aristófanes iría aún más lejos imaginando una huelga de las mujeres de Atenas, quienes se rehusaron a tener sexo con sus esposos hasta que no se firmara la paz. Conspiraron con las otras mujeres de las ciudades-estado enemigas, quienes también boicotearon a sus esposos, ocasionando una ola universal de priapismo, como lo demostraban los torpes hombres del coro, tratando de cantar y danzar al tiempo que exhibían sus dolorosas erecciones. Las mujeres atenienses le echarían cerrojo a la Acrópolis y al cuarto del tesoro, interrumpiendo así la capacidad de Atenas de sostener la guerra. Una hermosísima y casi completamente desnuda diosa de la paz hace su aparición, llevando a los hombres a un paroxismo de dolor. Las negociaciones finales de paz entre Atenas y Esparta se llevan a cabo rápidamente y, al tiempo que termina la obra, empieza un banquete por la paz.

Los hombres y la guerra como objetos de burla, Atenas y sus sagradas instituciones satirizadas sin misericordia, mientras que los griegos se carcajean a gusto. Al otro extremo de Occidente, existen muchos lugares en el mundo contemporáneo donde un humor semejante lo puede llevar a uno a la tortura y la ejecución; e incluso en el mundo de Occidente no se volverá a encontrar un aplomo tan exuberante hasta que no hayan pasado dos siglos y el espíritu del Renacimiento promulgue una nueva era de descubrimientos. Los griegos llamaban a ese espíritu *to hellenikon*, la Cuestión griega, una especie de lucidez informal y revoltosa que podía ser fácil de criticar pero que nunca dejó de ser encantadora y efusiva, siempre tratando de abarcar más. Como les advertía Aristófanes a los otros dramaturgos por intermedio de los consejos culinarios de las mujeres del coro en su obra *Ekklēsiazousai*:

Deberás aparecerte con algo totalmente novedoso
si es que pretendes promover un verdadero ganador.
Los asistentes al banquete no dejarán de abuchearte
si te atreves a servir la comida de ayer.

Algo totalmente novedoso. Aparte de las innovaciones sociales, políticas y artísticas que hemos considerado, la más destacada de las innovaciones intelectuales griegas es sin duda el desarrollo, a lo largo de dos siglos, de la filosofía como un aprendizaje sistemático. *Philosophia* es un término griego y significa «amor a la sabiduría»; y los primeros filósofos eran de cierta manera sabios tradicionales que gradualmente (y quizás dolorosamente) crearon para sí mismos una designación nueva para su oficio. Se trataba de hombres cuya reputación como *magi* les proporcionó al principio un aura oracular, aunque en realidad estaban comprometidos con la búsqueda de lo que podríamos llamar el conocimiento científico.

Quisieron descubrir qué hace funcionar el universo. En las ciudades griegas del siglo VI en Jonia —la costa occidental de Asia desde Esmirna hasta Mileto, y establecida por los atenienses— floreció un grupo de pensadores que empezaron a preguntarse sobre la naturaleza de las cosas. Sin poseer un libro del Génesis como consulta y contando sólo con mitos imprecisos sobre los orígenes cósmicos (en los que tampoco pusieron toda la confianza), asumieron que el mundo —o el *kosmos* (término de su propiedad, con el significado de «elegante orden»)— era, en un sentido profundo, eterno: siempre ha estado ahí, hasta donde ellos podían determinarlo, y siempre lo estaría. («Por los siglos de los siglos», la expresión con la que terminan muchas de las viejas oraciones cristianas no es un concepto judeocristiano sino griego). Sin embargo, con lo que se en-

contraban a diario no era lo eterno sino lo perecedero: toda la multiplicidad, la diversidad, el movimiento, y los cambios que percibían en los seres individuales que iban de la nada al nacimiento y a la vida y, finalmente, a la muerte, la descomposición y la nada. De la misma manera, la tierra bajo sus pies e incluso el firmamento sobre sus cabezas se les manifestaban como panoramas de cambios constantes. No es posible, razonaron, llegar a la comprensión de aquello que es transitorio, aquello que nace, pasa fugazmente por la vida y después desaparece para siempre. Sin embargo, como existe también en nuestra experiencia una cualidad de permanencia —los individuos mueren pero la humanidad perdura, las cosechas retornan cada año, los jardines florecen una y otra vez, el zodiaco cumple un ciclo completo— no vivimos, por lo tanto, en un universo arbitrario sino en un universo con patrones. Si esto es así, debe existir algo subyacente... *algo* que nunca se transforma, que nunca se ha transformado y nunca se transformará, el material eterno del cual se han originado todas las cosas que se transforman.

Tales de Mileto afirmó que este «algo» —obviamente, tenían la dificultad de inventar una terminología, palabras para elementos que aún estaban por descubrir y definir— era el agua; una conjetura acertada, ya que casi todas las cosas parecen contener agua. Su sucesor Anaximandro, el primer griego que empezó a escribir en prosa (y, por largo tiempo, el único que no se aprovechó de la resonante autoridad que puede transmitir la métrica), pensó que se trataba de una hipótesis un tanto precaria y propuso que la... um... *sustancia* universal era algo innombrable, indeterminado, sin atributos específicos. Su compatriota Anaxímenes decidió que la «sustancia» era el aire.

Heráclito de Efeso, «el filósofo llorón», como sería

recordado después, declaró que todos estaban equivocados pues en su pregunta daban por hecho una respuesta: no existe una «sustancia» primordial; en el centro del universo está el fuego, el principio inmutable, siempre en movimiento. *«Panta rhei»*, diría el filósofo en tono de oráculo. «Todo fluye». Lo que ves es lo que obtienes. «No se puede bajar dos veces al mismo río; pues las aguas que fluyen siempre son distintas». Pero por esta razón, «el camino de subida y el de bajada son uno y el mismo»; otra enigmática manera de establecer que todo lo que tenemos es el cambio; cambio que resulta ininteligible en esencia ya que no existe ningún «principio» inalterable posible de comprender.

Un poco después, Parménides de Elea (en la costa sur occidental de Italia), aseverando que Heráclito había planteado las cosas exactamente al contrario, aseguró que evidentemente el universo tenía que ser estable e inmutable —de otra forma no tendría ningún sentido— pero que los cambios que experimentábamos eran sólo *accidentes*, es decir, apariencias. Nuestros sentidos imperfectos perciben erróneamente la verdadera naturaleza de las cosas pues no tenemos un contacto directo con la realidad primordial e inalterable. Para Heráclito, la única realidad verdadera era el cambio; para Parménides, era la permanencia inmutable. El longevo maestro de Parménides, Jenófanes de Colofón, quien vivió hasta casi los 110 años, aunque no hizo ninguna contribución a estos diálogos filosóficos sobre la sustancia y los accidentes, arremetió contra la creencia en una multiplicidad de dioses, así como representó Homero a los dioses con pasiones y defectos humanos. Dios era uno, afirmaba Jenófanes, eterno, creando las cosas únicamente por el pensamiento y sin guardar ninguna semejanza con la inconstante humanidad. En otro frente completamente distinto, los descubrimientos de conchas de

mar en las montañas y de fósiles de peces en las canteras de Siracusa convencieron a Jenófanes de que la tierra estuvo alguna vez cubierta de agua y que volvería a estarlo, pues, como pensaban los griegos, la realidad era una especie de inmensa rueda y todas las cosas retornaban. Lo que ha sido será de nuevo.

Un grupo de filósofos del siglo v, encabezados por Empédocles de Acragas en Sicilia, volvió a la búsqueda de la sustancia eterna y propuso que existían efectivamente cuatro elementos básicos de los que estaban compuestas todas las cosas, en proporciones diferentes. Los elementos eran tierra, aire, fuego y agua; un sistema de categorías sobre el que la ciencia, la medicina, y la psicología seguirían sustentándose hasta comienzos de la era moderna. Anaxágoras de Clazomene, otro filósofo jonio, pulió la solución de Empédocles y propuso que todas las cosas estaban compuestas de distintos tipos de «semillas», y que los seres que nosotros percibíamos como diferentes los unos de los otros eran simplemente clases particulares de compuestos, todos elaborados en proporciones diferentes de estas mismas semillas. «Todo hace parte de todo», proclamaría Anaxágoras. Para poder explicar cómo esta mezcla de semillas, aparentemente aleatoria, se repartió en el estructurado universo que contemplamos, argumentó que debía existir un *nous* (una mente), un fundamento lo suficientemente poderoso como para dirigir y ordenar esos patrones. Pero, al contrario de Jenófanes, Anaxágoras no se preocuparía por personalizar el *nous* o llamarlo Dios. Al igual que Jenófanes, Anaxágoras era un minucioso observador de los fenómenos naturales —en su caso, de las estrellas y los planetas— y pudo darse cuenta de que los cuerpos celestes rotaban y que la luna recibía su luz del sol, brindándole un fundamento poderoso para una teoría de los eclipses que debilita-

ba una de las premisas del politeísmo, bajo la que todo planeta, estrella y satélite era considerado la manifestación de un dios particular.

Su discípulo Demócrito, otro filósofo longevo, retomó la idea de las semillas cósmicas y la llevó mucho más lejos. Lo que existe en el centro del universo es en efecto una unidad y es inalterable: *a-toma* (que no se pueden cortar), partículas indivisibles demasiado pequeñas para poderlas ver. Estos «átomos», diferenciados unos de los otros sólo en forma y tamaño, se combinan en conjuntos y densidades diferentes para formar la variedad de los componentes que existen en el universo, y que nosotros erróneamente percibimos como seres diferentes. Nuestro mundo o *kosmos*, según su especulación, no es único sino uno entre muchos; todos estos mundos se originaron por accidente y se transformaron por necesidad. No necesitamos proponer la existencia de los dioses para explicar el mecanismo del mundo. Incluso la conciencia humana, pensaba Demócrito, es un proceso totalmente físico, tan perecedero como el cuerpo. Instó a que los hombres debían tender hacia la felicidad y escribió un tratado sobre el tema, *Peri euthymiēs (Sobre la felicidad)*. La felicidad se consigue evitando la violencia y los trastornos de todo tipo y con la comprensión de que la vida no está plagada de misterios impenetrables, sino simplemente de átomos. Sería recordado como «el filósofo sonriente».

Estos filósofos presocráticos ya esbozaban, generaciones antes del gran florecimiento de la filosofía ateniense bajo la figura de Sócrates y su alumno Platón, el repertorio del que se alimentaría posteriormente toda la filosofía griega. Se construyó sobre tres premisas: los fenómenos que experimentamos de manera inmediata no poseen ninguna importancia definitiva; debe existir una realidad primordial, eterna y (a excepción de He-

ráclito) inalterable; es la tarea del filósofo... eh, bueno... *alcanzar* esa realidad y después conducir a los demás por el camino correcto. Esta fue la materia estrictamente filosófica de su empresa, que además le proporcionaría al filósofo el manto de un sabio religioso.

Pero existía también una materia científica, que realizarían sin telescopios, microscopios, o experimentos de laboratorio. Semejante parafernalia nunca se les hubiera ocurrido a los filósofos jonios ni a sus sucesores. Aunque algunos de ellos encontrarían útil practicar observaciones elementales del mundo visible, todos creyeron que podían *pensar* su camino hacia la verdad por medio de lo que Albert Einstein llamaría *das Gedankenexperiment*, la experiencia o práctica del pensamiento, es decir, simplemente sentarse y pensar sobre las cosas. Einstein, en efecto, enfocaría las tareas científicas siguiendo una metodología de una semejanza sorprendente con la de estos griegos. «La totalidad de la ciencia», declararía en su libro *Física y realidad*, «no es más que el refinamiento de la reflexión diaria».

Existen otros paralelos aún más sorprendentes entre Einstein y varios de los presocráticos. Como sus colegas de la antigüedad, Einstein creía en un universo ordenado que tenía sentido. «Nunca podré creer», declaró alguna vez «que Dios juega a los dados con el universo». Incluso la manera cómo Einstein se refiere al universo tiene una resonancia presocrática: «Lo más hermoso que podemos experimentar es el misterio. Es la fuente del arte y de la ciencia verdaderos... Saber que realmente existe aquello que es impenetrable, manifestándose como la máxima sabiduría y la más radiante belleza y que nuestras torpes facultades sólo pueden comprender en sus formas más primitivas; este conocimiento, este sentimiento, está a la base de la verdadera religión. En este sentido, y sólo en este sentido, perte-

nezco al rango de los devotos hombres religiosos». «Algo profundamente oculto», dejó en una nota escrita a mano, «tiene que existir detrás de las cosas».

Como a muchos de los presocráticos, cuyas teorías cuestionaron y debilitaron la religión convencional griega, el sentido del misterio en Einstein tuvo pocas cosas en común con las creencias y prácticas ortodoxas de la sociedad circundante. Pero su confianza en que el mundo tenía sentido —incluso si este se nos escapa («Dios nuestro Señor es sutil, pero no es malicioso»)— lo enfrentaría con su joven colega Werner Heisenberg. El famoso «principio de incertidumbre» de Heinsenberg (según el cual todas nuestras observaciones son discutibles ya que no podemos «observar a la naturaleza en sí misma sino [sólo] a la naturaleza que se revela a nuestro método de investigación») guarda más que una simple equivalencia con la reiteración de Heráclito en la definitiva impenetrabilidad de la realidad.

A pesar de los paralelos, es probable que mucho de lo que han tenido que decir los presocráticos les parezca a los lectores contemporáneos alejado de nuestras inquietudes. Haciendo un esfuerzo, podríamos tal vez comprender por qué asumieron que la realidad primordial, para que sea inteligible, debe ser Una y que la multiplicidad implica lo ininteligible —idea que no estaría tan alejada, después de todo, de las fracasadas tentativas de Einstein por descubrir una «gran teoría unificada» que pudiera explicar el universo— aunque nuestras ansiedades y obsesiones más profundas tienden a discurrir por canales muy diferentes. Así que es muy importante agrupar las múltiples respuestas de todos estos pioneros de la filosofía y reiterar que el interrogante subyacente a todos —«¿Cuál es la naturaleza de la realidad?»— sigue siendo hasta el presente la pregunta fundamental que todos y cada uno nosotros debemos intentar con-

testar a lo largo de nuestra vida. Cuando pensamos de nuevo en este asunto —sin dejar de reconocer lo poco que hemos avanzado en formular una respuesta satisfactoria— aumenta en cierto grado nuestra admiración por estos filósofos y el decidido arrojo con el que abordaron esa sobrecogedora tarea. En tanto no contaban con ninguna directriz que los guiara, meterían las narices en todo con la esperanza de encontrar una respuesta adecuada y, así, ayudaron en el proceso a inventar las disciplinas de la filosofía, la teología, las ciencias físicas, la medicina, la psicología, la ciencia política y la ética.

A Tales, por ejemplo, se le acredita no sólo como el primer filósofo sino por haber traído de regreso de un viaje por el norte de África los fundamentos de la medición topográfica de los egipcios. Después de reflexionar con mayor atención que los egipcios en este oficio práctico y haciendo abstracción de sus principios implícitos, Tales concibió la *geometria*, (literalmente medir el terreno, pero ahora una rama de la teoría matemática). A Tales también se le atribuye la predicción del tiempo y el lugar exactos de un eclipse de sol en el año 585 a. C. Seguramente se trata de una historia maquillada con el paso del tiempo, pues es poco probable que un griego del siglo VI tuviera los medios para predecir la exacta latitud geográfica de un eclipse. Pero la habilidad de Tales para llevar a cabo semejante predicción se entendería más tarde como una manera de reforzar su argumento que los mecanismos del *kosmos* son predecibles y que por lo tanto en el centro del universo subyace un principio de inmutabilidad. Más allá de la filosofía, las matemáticas y la astronomía, Tales rozó la teología. Si existe una sustancia única y eterna, razonó Tales, debe ser —por su propia naturaleza— divina, en consecuencia, concluyó, «todas las cosas están llenas de la divinidad».

Al lado de Solón, Tales encabezaría la lista de los Siete sabios de la antigüedad, cuyas sentencias fundamentales quedarían inscritas en la fachada del templo de Apolo en el gran santuario oracular[25] de Delfos. *«Gnōthi sauton»*, decía una de las sentencias: «Conócete a ti mismo». *«Mēden agan»*, lanzaba otra: «Ninguna cosa en exceso». La primera, que no ha dejado de hacer eco a lo largo de los siglos, es sin duda un paso en dirección a la psicología, pero también tenía la intención de ser una sencilla advertencia espiritual: descubre lo bajo que te deja tu *hamartia* humana en comparación con los poderes del cielo. La segunda es otro de los recordatorios para los perseverantes griegos de que el exceso —político, social, sexual— es una tentación permanente y que el equilibrio soloniano es el propósito por el que hay que luchar. Es sin duda un consejo político, pero también médico, psicológico y ético. La tercera inscripción, y la más extraña de todas, era la simple letra *«E»*. Según el prolífico Plutarco (quien escribió a finales del siglo I y comienzos del II de nuestra era), la letra hacía referencia a la segunda persona del singular, tiempo presente, del verbo *ser*, y significaba «Tú eres», una aseveración gnóstica atribuída al filósofo Pitágoras.

Pitágoras era un pensador que pertenecía a un rango distinto de todos los otros, más gurú que filósofo. Admirado por su largo y lustroso pelo y su belleza masculina, no dejó nada escrito, tenía fama de poseer poderes mágicos y lo acompañaba el rumor de tener —y aquí

25. La sacerdotisa de Apolo en Delfos era famosa por sus oráculos. Recientemente, unos arqueólogos pusieron al descubierto, bajo el santuario donde ella pronunciaba sus declaraciones ambiguas, una fosa popular en el mundo antiguo y de la que escapaban gases intoxicantes. Es bastante probable que la sacerdotisa estuviera un tanto narcotizada.

hay que bajar la voz y susurrar— un muslo de oro. Nacido probablemente en Samos a comienzos del siglo VI, emigró hacia Crotón en el sur de Italia, donde, después de atraer una multitud de seguidores, estableció una comunidad de hombres y mujeres que vivían, según sus reglas, apartados del contacto con otros seres humanos. Pitágoras enseñó, entre muchas otras cosas, la doctrina de la metempsicosis (la transmigración de las almas, o reencarnación). Aseguraba recordar sus propias encarnaciones: como hijo del dios Mercurio, después como héroe troyano, después como profeta, y, más reciente, como pescador. Otra de las doctrinas era la de la inmortalidad del alma humana, a la que Pitágoras imaginaba como una divinidad inmortal e inalterable, caída del cielo y confinada en la corrupción del cuerpo como en una tumba. (*«Sō ma-sēma»* [Cuerpo-tumba] era un aforismo de los pitagóricos, quienes le adjudicaban a las semejanzas entre los sonidos una profunda trascendencia). Las alternativas que tomaba el alma frente a lo bueno o lo malo determinaban el tipo de cuerpo donde habitaría en su próxima encarnación. «El hecho más trascendental de una vida», enseñaba el sentencioso gurú, «es el arte de ganar el alma para el bien o para el mal»; justamente lo que Pitágoras tenía la certeza de hacer por uno.

El sinuoso viejo Jenófanes encontraba este asunto en general excesivo y difundió por ahí la anécdota —divertida para él— de que Pitágoras había reconocido la voz de un amigo muerto en los chillidos de un cachorro que estaba siendo castigado. El vehemente Heráclito, que no tenía paciencia para toda esta mistificación vana, vetó tajantemente a Pitágoras como un fraude. Parménides, sin embargo, quien creía que nuestros sentidos eran engañados por las apariencias accidentales y que la profunda realidad era inmutable, se mostró orgu-

lloso de ser partícipe de las teorías de Pitágoras. Y Empédocles, que recibió una mayor influencia de Pitágoras, llegó al extremo de recordar que en una vida anterior fue un arbusto.

Los pitagóricos no comían carne, pescado, ni aves de corral y se alimentan sólo de ciertos tipos de vegetales (aparentemente sólo aquellos que no llevaran almas prisioneras). Evitaban completamente las legumbres —ignoramos si por razones de respeto por las almas o por la calidad del aire comunal— y con seguridad habrán padecido todas las molestias digestivas de una dieta pobre en proteínas. También menospreciaban los sacrificios públicos de la religión griega y, quemando sólo incienso, pasaban los días enteros en silencio, examinando sus conciencias e instruyéndose en el auto control. «Los problemas son benignos», decía una sentencia pitagórica, «pero los placeres siempre son nocivos; aquel que merezca un castigo debe ser castigado». «*Pathei mathos*» (Se comprende sufriendo), aseveraba otra de sus sentencias, con ese hechizo que sentían por los sonidos similares. El sexo era permitido pero sólo entre parejas casadas y bajo circunstancias especialmente designadas. Cada iniciado renunciaba a todas las posesiones privadas; y en el evento de que alguno o alguna retornaran al mundo extra-pitagórico, la renuncia se consideraba como una muerte y se erigía una lápida como recordatorio del apóstata.

Ninguna de estas circunstancias —ni el fundamento de la doctrina ni la disciplina extrema— tenía precedentes en la sociedad griega. Aunque ya no contamos con evidencias para rastrear la ruta de su traspaso, podemos asumir que Pitágoras habrá tenido contacto con ideas y prácticas orientales, nutriéndose de elementos de la numerología babilónica, del dualismo persa, y especialmente de la cultura clásica de la India con su dog-

ma central de la metempsicosis y sus prácticas monásticas. Después de todo, sería de esta cultura de donde se originaron las reformas de Siddharta Gautama, mejor conocido para la historia como Buda; y Pitágoras y Buda fueron casi totalmente contemporáneos. Incluso la misteriosa sentencia pitagórica grabada en Delfos —*«E»* («Tú eres»)— probablemente debe su origen al mantra fundamental de los Upanishads, *«Tat tvam asi»* («Tú eres el Único»). El sentido de las dos sentencias se encuentra en la afirmación de la unión eterna del alma con Aquello-que-de-verdad-es, con la divinidad, con la sustancia eterna de donde se originan todas las cosas mutables: uno con la Unidad.

Pitágoras descubrió un significado profundo en los números. Se le atribuye el descubrimiento de que los principales intervalos musicales originados en la vibración de las cuerdas de una lira pueden expresarse como proporciones matemáticas: una octava como 2:1, una quinta como 3:2, una cuarta como 4:3. Aunque estas relaciones aún siguen siendo la base para la musicología occidental, Pitágoras fue mucho más allá. Todo, supuso, se podía explicar por los números y por las relaciones entre unos y otros. En tanto que las proporciones entre los intervalos musicales básicos empleaban sólo los primeros cuatro números enteros, estos números debían ser la expresión de la armonía profunda del universo, donde las «esferas» o los cuerpos celestes cantan mientras giran alrededor del espacio y su música se combina en acordes armónicos para crear la Música de las esferas, que nosotros no podemos escuchar sólo porque los sonidos están dentro de nosotros desde el nacimiento y, al no existir un silencio que los contraste, no oímos las armonías. Pitágoras sí las podía oír.

Pitágoras jugó con estos números hasta que dio con un esquema particularmente atractivo:

Este diseño, un triángulo equilátero construido usando los cuatro primeros números enteros (un punto arriba, seguido por una línea de dos, después una de tres y otra de cuatro puntos) y concebido no obstante después de una década, adquirió un significado místico, enunciaba de alguna manera no sólo la naturaleza de los números sino también la del propio universo. Los juegos de Pitágoras con los números y los triángulos nos legaron, sin embargo, un descubrimiento extraordinariamente útil, el teorema de Pitágoras, y que nos asegura, sin importar en cuál cuerpo estamos encarnados en el momento, que el cuadrado de la hipotenusa de un triángulo rectángulo es siempre igual a la suma de los cuadrados de los dos lados.

El aire de superioridad que emanaba de los pitagóricos les hizo ganar varios enemigos. A mediados del siglo V, sus principales centros al sur de Italia fueron incendiados y muchos de sus discípulos masacrados. «La guerra civil en las ciudades griegas no era un hecho extraño; aunque aquí por vez primera», concluye el renombrado clasicista alemán Walter Burkett, «parece que se llegó a una especie de *pogrom**, a la persecución de

* Persecusión a un grupo de gente por razones religiosas o políticas. *(N. del T.)*

aquellos que eran distintos de los demás tanto por su forma de vida como por su carácter». No sabemos casi nada de los perseguidores de los pitagóricos, pero sabemos que el sur de Italia era un importante bastión para la mayoría de los fanáticos devotos del dios Dionisio, el inductor del placer, y de quien, excepto por su filosofía, el hermoso Pitágoras con su pelo largo pudo parecer su encarnación. Pero Dionisio no era amigo de la moderación, sin contar la disciplina; y sus discípulos, las *bacchai* y los *bacchoi* portando sus antorchas, no le sacaban el cuerpo a un desmembramiento de vez en cuando, con ritos secretos siempre orquestados en la oscuridad.

Es una ironía extraordinaria en la historia de la filosofía que, a pesar de ser el menos predominante entre los filósofos presocráticos, el menos griego, la verdad, fuera Pitágoras quien ejerciera la mayor influencia en Platón, quien en el siglo IV a. C. se convertiría en el filósofo de los filósofos, no sólo para los griegos sino para la toda la tradición de Occidente. Como afirmaría de manera contundente en el siglo XX el filósofo matemático Alfred North Whitehead, «La más acertada definición general de la tradición filosófica europea es que consiste en una serie de notas a Platón». Otra generalización acertada podría sostener lo siguiente: aunque todas las grandes figuras surgen de su cultura particular, deben, de una manera radical, contradecir esa cultura; y esto fue lo que Platón sin duda se dispuso hacer.

Uno de los primeros griegos en escribir extensamente en prosa, Platón dio con un animado formato que lo pone muy por encima de la gran mayoría de sus soporíferos sucesores. En lugar de dictar un sermón sobre sus ideas, nos ofrece lo que él llama «diálogos», pie-

zas de teatro que se pueden leer en voz alta en reuniones de amigos, con actores que interpretan distintos papeles. (El hecho de que Platón pudiera escribir más en prosa que en poesía confirma que los libros circulaban ahora ampliamente por todo el mundo griego. Una extensa obra escrita en prosa, contrario a la poesía cantada, se basaba necesariamente más en un público lector que en uno oyente). Aunque cada uno de los diálogos pretende explorar un tema filosófico específico, los interlocutores de Platón se comportan como lo hacen los seres humanos: uno de los personajes puede ser demasiado simple para poder seguir el argumento, otro puede indignarse ante la posición intelectual de un tercero o por lo que considera un desdén a sus propias ideas, otro asistente que aparece tarde puede llegar con ganas de discutir o ebrio. A medida que el diálogo se acerca al punto crucial (la resolución del tema, el punto central de toda la discusión) el lector debe permanecer lo más atento posible, pues durante el recorrido para llegar a este punto Platón inserta muchas de las digresiones inconsecuentes (y divertidas) que constituyen cualquier conversación normal. Platón siguió para este ingenioso formato el modelo de las breves piezas de teatro llamadas en su día «mimos», que no eran aventuras chaplinescas mudas sino ruidosos *sketches* de vodevil basados en la comedia de la vida diaria («El matasanos», «El sirviente malicioso»). La habilidad de Platón para darle un uso tan insólito a este género vulgar mientras iniciaba resueltamente la noble tradición de la prosa griega confirma su aguda originalidad.

Resulta muy difícil separar a Platón de su maestro Sócrates, pues aunque Sócrates no dejó ningún texto escrito aparece como la figura central en la mayoría de las voluminosas obras de Platón. Así resulte evidente

que Platón, especialmente en sus últimos diálogos, haya avanzado en el terreno filosófico hasta límites que no pudieron abarcar las enseñanzas orales de su venerado Sócrates, sigue usando el personaje de «Sócrates» como su portavoz. Por fortuna, contamos con numerosos informes sobre Sócrates llegados de otras fuentes —en especial de otro discípulo suyo, Jenofonte— y así tal vez podamos atrevernos a trazar un retrato que no se base exclusivamente en esta representación primordialmente literaria y, en consecuencia, un tanto dudosa.

Bajo la mirada de los griegos, Sócrates era un hombre rechoncho, feo y descalzo que no se bañaba muy seguido y a quien era fácil ver arrastrando los pies de camino al *agora* o pasando el tiempo en su lugar preferido, la tienda de Simón el zapatero. No era nada parecido a un dios o a un héroe, tenía los ojos saltones, la nariz chata, los labios prominentes y una barriga considerable. Aunque era albañil e hijo de albañil, y por lo tanto un artesano de los estratos más bajos de la clase media, no era muy bueno en hacer ejercicio y, cuando podía, se rehusaba a comprometerse en los asuntos cívicos y políticos. No sobresalía en muchas cosas excepto en su pasatiempo favorito: hacer preguntas. Mientras lo hacía, adoptaba su famosa postura contrahecha, manteniendo la cabeza baja y mirando a la gente de medio lado o por debajo de la frente. Sus series de preguntas, conocidas después como el «método socrático», fastidiaban a muchos ciudadanos, ya que la ignorancia abismal de la persona en cuestión afloraba gradual, dolorosa e inexorablemente ante el público testigo.

Sócrates parecía sentir verdadero placer en ridiculizar la pomposidad de los dirigentes atenienses, práctica que lo haría popular entre la juventud, encantada con el espectáculo del fastidio de sus mayores. Entonces, Sócrates se haría célebre no sólo por su fealdad

sino por la multitud de jóvenes admiradores que se agrupaban a su alrededor con la esperanza de oír una nueva ocurrencia. Semejante a una vieja estrella de rock cuyo irritante estilo de vida y absoluta desfachatez la convierten en blanco favorito de los padres, Sócrates estaba en peligro de convertirse en víctima de su propio éxito pues el «método socrático» estaba pasando a ser sinónimo de réplicas imbéciles, si no inescrutables. El desprecio de las generaciones mayores sólo ayudó a que aumentara el coro de admiradores adolescentes que acudían a su lado en multitud; y hubo momentos cuando Sócrates escasamente abría la boca y recibía de inmediato ruidosas exclamaciones de aprobación.

En todo caso, excepto cuando lidiaba con el más insufrible de los fanfarrones, Sócrates siempre se mostraba respetuoso con aquellos a quienes interrogaba. Pero el interrogatorio era implacable. Sócrates consideraba que él cumplía el papel de «moscardón» con sus compatriotas atenienses, impaciente con las imprecisiones, incitándolos a enunciar las ideas de manera adecuada, criticándoles su autocomplacencia. Sin embargo, incluso para los amigos, un moscardón podía llegar a ser mortificante hasta el cansancio; y para quienes lo conocían de manera pasajera, Sócrates podía llegar a ser, como lo dijo uno de sus admiradores, más como una «mantaraya», dejando a sus interlocutores en un estado de paralizada impotencia.

En el Libro I de la obra maestra de Platón, la *República* (que probablemente data de una fase anterior a los diálogos posteriores que forman el cuerpo de su obra) Sócrates se encuentra conversando con su amigo Polemarco en la casa de este en la costa del Pireo, mientras otros asistentes escuchan. Polemarco, citando un verso del poeta lírico Simónides, opina que la «mo-

ral está en ayudar a los amigos y herir a los enemigos». «Cuando dices "amigos"», pregunta Sócrates dócilmente,

> ¿son los que a cada uno parecen buenos, o bien aquellos que son buenos aunque no lo parezcan? Y lo mismo respecto de los injustos.
>
> —Lo natural es amar a los que se consideran buenos, y odiar a los que se considera malos.
>
> —Pero ¿no se equivocan los hombres acerca de esto, y así les parece que muchos son buenos, aunque no lo sean, y les sucede también con muchos lo contrario?
>
> —Sí, se equivocan.
>
> —En tal caso, para ellos los buenos son enemigos y los malos, amigos.
>
> —En efecto.
>
> —No obstante, para ellos es justo beneficiar a los malos y perjudicar a los buenos.
>
> —Así parece.
>
> —Sin embargo, los buenos son justos e incapaces de obrar injustamente.
>
> —Es verdad.
>
> —Según tu argumento, pues, es justo hacer mal a los que en nada han obrado injustamente.
>
> —De ningún modo, Sócrates; es el argumento lo que parece estar mal.
>
> —En tal caso, es justo perjudicar a los injustos y beneficiar a los justos.
>
> —Esto parece mejor que lo otro.
>
> —Entonces, Polemarco, sucederá a muchos —a cuantos se equivocan acerca de los hombres— que para ellos será justo perjudicar a los amigos, ya que son malos, y beneficiar a los enemigos, pues son buenos. Y así arribamos a lo contrario de lo que decíamos afirmaba Simónides.
>
> —Así sucede, efectivamente —contestó Polemarco—. Pero retractémonos; pues es probable que no hayamos considerado correctamente al amigo y al enemigo.
>
> —¿Y cómo los hemos considerado, Polemarco?
>
> —Al amigo, como el que parece bueno.
>
> —Y ahora ¿cómo nos retractaremos?

—Considerando amigo al que parece bueno y lo es, mientras que al que parece bueno pero no lo es, estimaremos que parece amigo sin serlo. Y haremos la misma consideración acerca del enemigo.

—Según ese argumento, el bueno será amigo, parece, y el malo enemigo.

—Sí.

—Propones, por ende, añadir algo a nuestra primera consideración de lo justo, cuando decíamos que era justo hacer bien al amigo y mal al enemigo: ahora quieres que, además, digamos que es justo hacer bien al amigo que es bueno y perjudicar al enemigo que es malo. ¿Eso es lo que propones?

—Ciertamente; así me parece que queda bien dicho.

—En tal caso, ¿es propio del hombre justo perjudicar a algún hombre?

—Sin duda: hay que perjudicar a los malos y enemigos nuestros.

—Ahora bien, al perjudicar a los caballos ¿se vuelven estos mejores o peores?

—Peores.

—¿Peores respecto de la excelencia de los perros o respecto de la de los caballos?

—Respecto de la de los caballos.

—Y al ser perjudicados los perros, se vuelven peores respecto de la excelencia de los perros, no respecto de la de los caballos.

—Es forzoso.

—En cuanto a los hombres, amigo mío, ¿no diremos, análogamente, que, si los perjudicamos, se volverán peores respecto de la excelencia de los hombres?

—Ciertamente.

—¿Y no es la justicia la excelencia humana?

—También esto es forzoso.

—Entonces también aquellos hombres que sean perjudicados se volverán necesariamente injustos.

—Así parece.

—Ahora bien: ¿pueden los músicos, por medio de la música, hacer a otros ignorantes en música?

—Imposible.

—Y los entendidos en caballos ¿pueden, por medio del conocimiento de caballos, hacer a otros ignorantes en caballos?

—No.

—Y por medio de la justicia, ¿los justos pueden hacer injustos a otros? En resumen, ¿Los buenos pueden hacer malos a otros por medio de la excelencia?

—No, imposible.

—En efecto, no es función del calor enfriar, sino de su contrario.

—Así parece.

—Ni humedecer es función de la sequedad, sino de lo contrario de esta.

—Sin duda.

—Por tanto no es función del bueno perjudicar, sino de su contrario.

—Parece que sí.

—¿Pero acaso el justo no es bueno?

—Claro que sí.

—Entonces, no es función del justo perjudicar, Polemarco, sea a un amigo o a otro cualquiera, sino de su contrario, el injusto.

—En todo me parece que dices la verdad, Sócrates —repuso él.

—En tal caso, si se dice que es justo dar a cada uno lo que se debe, y con ello se quiere significar que el hombre justo debe perjudicar a los enemigos y beneficiar a los amigos, diremos que no es sabio hablar así, pues equivale a no decir la verdad, ya que se nos ha mostrado que en ningún caso es justo perjudicar a alguien.

—Convengo en ello —dijo Polemarco.

El lector tal vez encuentre el método socrático (el análisis paso a paso que es la patente de Sócrates) atractivo o irritante, dependiendo de su temperamento. Los del tipo lógico y filosófico se fascinan, mientras que los artísticos e intuitivos pueden encontrar el proceso un poco agobiante, en especial cuando abarca la extensión completa de un libro —en el caso de la *Re-*

pública, aproximadamente unas 150 veces más que la cita anterior— así las discusiones tengan descansos con intervalos cómicos. Inmediatamente después del intercambio de ideas entre Sócrates y Polemarco, por ejemplo, Trasímaco interviene «agazapeandose como una fiera», «se abalanzó sobre nosotros», cuenta Sócrates, «como si fuera a despedazarnos». «¡Qué clase de idiotez hace presa de vosotros desde hace rato, Sócrates!» ruge Trasímaco, quien desaira a Sócrates por «fingir ignorancia» y sin dejar de hablar enuncia lo que probablemente era una opinión generalizada, aunque cínica: «lo justo no es otra cosa que lo que conviene al más fuerte». Sócrates, quien afirma haberse sentido aterrado y dominado por el pánico ante la agresión de Trasímaco, pasa entonces —mostrándose por momentos dócil, por momentos razonable— a volver picadillo a su antagonista, para gran satisfacción de su auditorio (tanto antiguo como moderno). Aunque la operación restablece el equilibrio del Libro I (y se extiende unas diez veces más que la cita), para el momento en que Sócrates ha domado a Trasimaco lo tiene también comiendo de su mano.

Además de tener en cuenta el procedimiento socrático de pregunta y respuesta, al lector no le puede pasar desapercibido el temperamento característicamente griego que se evidencia en el enfoque de Sócrates: la esencia de la humedad es humedecer las cosas, la esencia del músico es hacer que la gente sea más musical, la esencia del hombre ético es hacer a los otros más éticos. La predilección por articular lo esencial —y, por lo tanto, la función o el propósito— de algo o de alguien, por definir sus cualidades necesarias, tiene como fundamento la búsqueda original de los presocráticos por la sustancia primordial que se encuentra más allá de las apariencias accidentales. Nosotros, re-

celosos de los distantes pronunciamientos filosóficos sobre la esencia y mucho más cómodos con la sabiduría arrancada de la experiencia vital, no debemos olvidar lo novedoso y fascinante que resultaba la persecución de la esencia en esos días —la insistencia en la precisión más que en las impresiones— y lo verdaderamente... esencial que ha probado ser para las tradiciones científica y de pensamiento occidentales.

Además del método socrático y de la fascinación griega por la esencia, otro rasgo llamativo de los discursos de Sócrates —particularmente claro en la cita anterior— es lo que el traductor (al inglés) Robin Waterfield[26] llama la «sorprendente anticipación de Sócrates a la ética cristiana». En el Nuevo Testamento, Jesús no recurre a la lógica griega sino a las citas de las escrituras, el precedente rabínico, y a un método hebreo de argumentación que avanza por afirmación y contraste más que por el razonamiento paso a paso, aunque eventualmente sale por la misma puerta que Sócrates:

26. La mayoría de las traducciones de Platón lo hacen sonar como nuestro viejo profesor de filosofía, el mismo cuyos gastados apuntes se agitaban como las últimas hojas de otoño, cuando las sacaba delicadamente de su envejecido portafolio. Pero en griego, Platón aún suena fresco, picante y provocador. Es inclusive un mímico astuto, capaz de reproducir el discurso característico de cada uno de sus intérpretes; los serios titubeos de Polimarco, por ejemplo, o esa especie de soplidos de toro en una tienda de porcelana que lanza Trasímaco, o las astutas sutilezas de Sócrates. Robin Waterfield* es, hasta donde yo sé, el primer traductor a la lengua inglesa que le da a cada uno de los intérpretes de Platón una voz característica con un toque contemporáneo, y a la vez captura muchas de las ambigüedades y alusiones de la trama de Platón (si resulta necesario, abandona cualquier intento de reproducir la elocuencia intricada del griego de Platón).

* T. Cahill usa las traducciones de R. Waterfield para las citas de Platón en inglés. *(N. del T.)*

> Ustedes han escuchado que se ha dicho: «Ama a tu prójimo» y odia a tu enemigo. Pero yo les digo: Amen a sus enemigos y rueguen por aquellos que los persiguen, para que así puedan ser hijos de su Padre en el Cielo; pues «él hace que el sol salga para el malvado y para el bueno, y hace que la lluvia caiga para el justo y para el injusto». Pues si aman a quienes los aman, ¿qué recompensa pueden esperar? ¿No hacen lo mismo incluso los recaudadores de impuestos? Y si guardan el saludo sólo para sus hermanos, ¿qué hacen que sea tan maravilloso? ¿No hacen lo mismo incluso los gentiles? Ustedes deben, por lo tanto, incluir a todo el mundo, así como su Padre celestial los incluye a todos.

Existen, sin ninguna duda, diferencias significativas entre la exposición socrática y la cristiana. Pero los padres de la iglesia primitiva quedarían desconcertados por las similitudes, sobre todo por el hecho de conocer (demasiado bien) ese aspecto particular de la vida griega de joder al otro y ser jodido por el otro. Les sonaba poco probable que los competitivos atenienses, luchando sin descanso por la excelencia y sacándose uno al otro del camino, hubieran podido —por ellos mismos y sin la ayuda de la revelación— aducir semejante «doctrina». Los padres, en consecuencia, saldrían con una insólita formulación para explicar cómo pudo haber sucedido esto: *homo naturaliter Christianus*, el hombre cristiano es por naturaleza, y en su tendencia hacia el bien ha recibido la gracia suficiente para llevar una vida moral sin el apoyo de la revelación bíblica. Esta explicación no sólo convertiría a Sócrates en el primer santo secular greco-romano de la tradición judeo-cristiana, sino que abriría, incluso para los sencillos creyentes de los primeros siglos cristianos, la posibilidad de que se podría encontrar el bien y la moral entre aquellos que nunca tuvieron contacto con la autoridad de la sagrada escritura ni con la gracia divina que fluye de los sacra-

mentos. A pesar de que Sócrates era un espécimen fuera de lo común, la innegable existencia de alguien que había elaborado esas ideas demostraba que la gracia y la sabiduría podían encontrarse algunas veces en la literatura pagana. Esta línea de pensamiento les permitió a los cristianos, quienes más tarde monopolizarían al poder en Europa, apreciar los textos paganos, algunos más que otros y ninguno tanto como Platón; razón por la que tenemos hoy su *oeuvre* completa[27].

Si hubo un texto de Platón que los padres de la iglesia, con el propósito de mantenerse fieles a la repugnancia judaica hacia la homosexualidad, pudieron haberse

27. Platón publicó cerca de 25 diálogos durante un período de 50 años, todos de extensión bien diferente, como también la *Apología*, el discurso que pronunció Sócrates en su propia defensa. Aunque se discute la autenticidad de algunos de estos diálogos, no hay razón para dudar que los tenemos todos. También sobreviven trece cartas, aunque aún se debate si deben ser atribuidas a Platón o a su círculo. Los caprichos de la historia por medio de los cuales llegamos a poseer algunos, pero no todos, los libros de la librería grecoromana son materia de análisis en *Cómo los irlandeses salvaron la civilización*, el volumen introductorio de esta serie. A pesar de las depredaciones del tiempo y los bárbaros, todas (o casi todas) las obras de algunos autores —en especial Platón, Virgilio y Cicerón— fueron salvadas porque sus textos vinieron a ser consideradas escrituras cuasi sagradas, escritas por *homines naturaliter Christiani*. Las obras completas de Homero, quien ciertamente no entraba en esa categoría, fueron salvadas porque él fue el inventor del griego literario (innumerables pasajes de textos griegos posteriores serían prácticamente impenetrables sin hacer referencia a la *Ilíada* y la *Odisea*). Sin embargo, la pérdida o la salvación de las obras de la mayoría de los otros autores deben ser atribuidas a circunstancias tales como las colecciones de libros que fueron quemadas por los bárbaros. Con toda seguridad, ningún copiador en ninguna época hubiera escogido salvar, digamos, los cerros de odas atléticas de Píndaro que aún poseemos en lugar de los escasos y tristes fragmentos de Safo que constituyen su único legado.

visto tentados a tirar a los vientos del Mediterráneo, sería el *Banquete*, el relato de una reunión particularmente sobria y donde el tema central es el amor homosexual. Los visitantes están reunidos en el *andron* de la casa de Agatón, donde se han acomodado confortablemente en los divanes y se preparan para atacar la comida, pero que se ven obligados a terminar en una especie de medio silencio gruñón, pues Sócrates, a quien le interesa poco la comida, ha llegado tarde. Después de llevar a cabo las libaciones y los himnos necesarios, están supuestamente listos para comenzar a beber en serio, pero de inmediato resulta evidente que, a excepción de Sócrates, todos padecen una terrible resaca por las festividades de la noche anterior en honor a Agatón, quien acababa de recibir el primer premio en la Lenca por su primera trilogía trágica. «Por no estar en condiciones de seguirla», todos aprueban la sugerencia de no elegir presidente y que a cada uno se le permita beber lo que desee. Normalmente, el presidente determinaba la mezcla exacta entre vino y agua y cada cuánto se llenaban las copas de los invitados. Bajo ese régimen, se esperaba que los bebedores controlaran su trago y mantuvieran el paso; una meta imposible para este grupo.

Después, decidieron despedir a la desnuda muchacha de la flauta, que había sido escogida como el acto I para el espectáculo de la velada y quien usualmente podía compartir uno o dos divanes antes de que terminara la noche. Se encuentran agotados incluso para el sexo; aunque la provisión de una sola muchacha por parte de Agatón sugiere que o es un mezquino tal por cual (improbable, dado su triunfo teatral) o que él asume que, en todo caso, la mayoría de sus invitados no estarían de ánimo para un enlace heterosexual. El físico Erixímaco propone entonces que para el entretenimiento de la velada cada bebedor «haga el me-

jor discurso posible alabando el Amor, avanzando por los divanes de izquierda a derecha y empezando con Fedro». Así que no habrá acertijos ni juegos, ni baile ni flautas, no habrá canciones ni sexo, sólo disertaciones; upa, un convite de *intelectuales* (que necesitará sólo de un paso más, la eliminación total del trago, para que adopte su forma definitiva, la del «symposium» de nuestra era). La propuesta se «aprueba de manera unánime» y Fedro comienza.

El relato de Fedro sobre el Amor debe su origen a la ventaja militar de agrupar a los hombres en bandos inseparables, lo que engendra «deshonra ante un comportamiento vergonzoso y orgullo ante un comportamiento noble». «Mi afirmación», entona Fedro, «es que el hecho de ser sorprendido por su amante le causará [a un hombre] una aflicción mayor que ser sorprendido por su padre, sus amigos, o por cualquier otro. Y evidentemente ocurre lo mismo con el amante: se sentirá particularmente avergonzado si sus amantes lo sorprenden comportándose indebidamente. La mejor organización imaginable (suponiendo que fuera de alguna manera posible) para una comunidad o para un batallón sería la conformada por amantes y sus parejas, pues competirían entre sí por evitar cualquier tipo de comportamiento vergonzoso. No sería una exageración afirmar que un puñado de estos hombres, luchando uno al lado del otro, podría conquistar el mundo entero».

El mundo de Fedro —un mundo de la conquista militar basada en la lealtad hombre a hombre y ausente de mujeres— es muy distinto del nuestro. Tendríamos que visitar una cárcel contemporánea para encontrar algo semejante. Pero es este lazo entre machos agresivos lo que le brindaría a Grecia su más espectacular éxito internacional cuando en los siglos siguientes los ejércitos de Alejandro el Grande conquistaran la mayor parte del

mundo conocido en nombre de la cultura griega. Platón, sin embargo, pone primero a Fedro no porque esté de acuerdo con él sino porque representa el punto de vista más obvio y menos interesante de todos.

El siguiente discurso que se anuncia es el del amante de Agatón, Pausanias, quien alaba la fidelidad perpetua que se guardan las parejas homosexuales quienes están «motivadas por una forma pura del Amor celestial» y menosprecia a aquellos que se especializan en encuentros de una sola noche o «tienen aventuras con muchachos que aún no han llegado a la edad en que la inteligencia empieza a tomar forma» —es decir, antes de la pubertad—. «Debería incluso existir una ley contra los amoríos con muchachos menores, para evitar que todo ese tiempo y ese esfuerzo [que se van en el cortejo] se inviertan» en jovencitos que tal vez al final se vuelvan despiadados y vulgares. Pues bien, Pausanias, hoy en día esa ley existe, y no sólo para prevenir la pérdida de tiempo. Pausanias y el más joven Agatón eran reverenciados en Atenas como una pareja homosexual modelo, pero el mundo de Pausanias, aunque un poco más cercano al nuestro que el de Fedro, sigue siendo extraño para nosotros en varios aspectos importantes, especialmente en la tolerancia, a regañadientes, del sexo con menores (como también del sexo forzado con mujeres que no son «libres»). Se acerca un poco más a nuestras concepciones, sin embargo, cuando pone en tela de juicio a aquellos que usan el sexo como excusa para todo tipo de comportamiento indebido: «La sociedad da su aprobación a los más extraordinarios actos por parte de un amante; actos que... bueno, si alguien más se atreviera a comportarse de esta manera en la persecución de cualquier otro objetivo, con cualquier otra meta en la mente, se ganaría la censura absoluta». Un poco remilgado, nuestro Pausanias,

pero más interesante que su predecesor, en particular por la luz que lanza sobre la profunda necesidad de lograr una opinión favorable por parte de la sociedad, el mecanismo que dirige el comportamiento griego.

Antes de arribar al discurso de Sócrates —para quien, en el entramado de Platón, todas las demás intervenciones son sólo complementarias— debemos escuchar otras tres más. Eriximaco nos dice que como médico él sabe que «el cuerpo de toda criatura en la tierra está impregnado por el Amor, como también lo están las plantas»; después, con su astucia médica, recomienda la moderación. La suya es la voz de los presocráticos. Aristófanes, el gran dramaturgo cómico, nos expone la idea de que los seres humanos fueron alguna vez conjuntos redondos que poseían «dos rostros (en direcciones opuestas), cuatro orejas, dos pares de genitales, y todas las otras partes de sus cuerpos como se las pueden imaginar según lo dicho... y cuando tenían que echar a correr, se sostenían en los ocho miembros y avanzaban velozmente dando vueltas y vueltas». Por mucho que sospechemos, Aristófanes no está tratando de hacer comedia; la suya es una metáfora seria. Debido a que estos proto-humanos eran demasiado poderosos, Zeus los cortó por la mitad y, con algunas mejoras hechas por Apolo, creó la raza humana como la conocemos hoy. «Fue su esencia lo que se dividió en dos», continua Aristófanes, «de tal forma que una mitad extraña a la otra mitad y trata de volver con ella». Hasta hoy, aquellos que alguna vez fueron hermafroditas —es decir, mitad varones y mitad mujeres— son heterosexuales; aquellos que fueron un conjunto varón-varón son los homosexuales hombres; aquellos que fueron un conjunto mujer-mujer son las lesbianas. Y todos nosotros vivimos ansiosos de reunirnos con nuestra mitad perdida: «Nosotros los seres humanos nunca al-

canzaremos la felicidad hasta que no encontremos el amor perfecto, hasta que cada uno de nosotros no se cruce con el amor de su vida y por lo tanto recupere su naturaleza original».

Este es, me parece, un aporte ingenioso; simbólico, poético pero real y acorde al histórico y peculiar talento de Aristófanes. El discurso que viene antes del turno de Sócrates, el de Agatón, resulta, sin embargo, el más simple de todos. Aunque Agatón ganó reputación como dramaturgo trágico, es difícil imaginar qué clase de tragedias habrá escrito. Todas se han perdido, y sólo sobreviven unos cuantos versos fragmentados. Con la evidencia de la parodia que hace Platón de su afectado discurso, me atrevería a apostar que si un drama de Agatón viera de nuevo la luz se leería como algo por el estilo de *La novicia rebelde*. Cuando en su perorata les comunica a sus compañeros, «Me siento animado a expresarme en verso», parecería como si estuviera a punto de empezar a declamar «Climb Ev'ry Mountain»*.

¡Oh Amor sin igual en belleza y gracia,
te encanta unirnos a todos en todas partes.
Gracioso y gentil, adorado por los sabios,
amado por los dioses, sólo a ti nosotros apreciamos.
Contigo sentiremos todos los arrebatos del placer;
guías todos nuestros movimientos, nos arropas en la [noche.
Síganlo, gente, entonen para él sus himnos,
su canción nos hechizará a todos, tanto a dioses como a [mortales![28]

* Canción popularizada por la película *La novicia rebelde*. *(N. del T.)*

28. Estos versos son mi versión condensada de la perorata de Agatón. El verdadero texto en Platón sigue y sigue. El uso vulgar de la rima por parte de Agatón es algo que Platón hace intencionalmente para evidenciar ligereza de pensamiento.

Este ha confundido el cosquilleo con la reflexión. Los griegos no *siempre* tenían una palabra para el caso; podían ser algunas veces tan sentimentaloides como un concierto de Liza Minnelli, aunque «el discurso de Agatón fue ovacionado con vítores de admiración por todos los que se encontraban presentes». Te amamos, Liza. Sócrates comenta secamente, «¡He sido tan ingenuo al pensar que el propósito de un elogio era decir la verdad de quien se hablaba!... Pero ahora parece que esa no sería, después de todo, la manera correcta de pronunciar un elogio apropiado... Aún así», insiste Sócrates, «estoy preparado para decir la verdad».

Después de poner a un lado todas las sandeces dichas, Sócrates sigue entonces con su acostumbrado método pregunta-respuesta para provocar consenso entre los bebedores, que «primero, el amor es *por* algo; segundo, ese algo es algo que alguien por lo general no posee». Pero los lectores familiarizados con diálogos anteriores podrían preguntarse cómo Sócrates, que alegaba ignorar todo sobre todas las cosas excepto su propia ignorancia, pudo haber sido capaz de articular una teoría concluyente sobre el Amor, que era lo que le exigían las normas del simposio para poder participar. La solución de Sócrates —o, mejor, de Platón— consistió en presentar a una figura misteriosa, Diotima, sacerdotisa de Mantinea en Arcadia, a quien Sócrates llama «una experta en el amor» y su instructora en el asunto. Pudo haber sido una sacerdotisa, incluso una «carismática itinerante que ofrecía ayuda para distintas necesidades», la categoría que le adjudica nada menos que un erudito como Burkert. Para mí, se asemeja más a una cortesana de clase alta; una figura bien conocida en la antigua Grecia (como en la Italia del Renacimiento), el tipo de mujer a quien se le concedió mayor libertad y poder que a sus hermanas esclavas o bien casadas, la única

clase de mujer a la que se le permitía moverse más o menos como deseara entre la sociedad y decir todo lo que quisiera. Después de todo, entra (por lo menos en la imaginación) en este recinto exclusivamente masculino para convertirse en el centro de atención, como la sacerdotisa del Amor, revelando la solución al acertijo del Amor.

El Amor, explica Diotima (en el recuento que hace Platón del recuento de Sócrates), no es hermoso en sí mismo, pues el Amor, en su nivel más elemental, es la atracción hacia lo que es bello. Nosotros no sentimos atracción por lo que ya poseemos, sólo por lo que no tenemos, y, por lo tanto, el Amor no es un dios (como lo asumieron todos los demás oradores), por definición eterno y hermoso, sino un espíritu que vive «entre la mortalidad y la inmortalidad». «La divinidad y la humanidad», instruye con paciencia Diotima a Sócrates, «no pueden encontrarse frente a frente; los dioses siempre se comunican y conversan con los hombres (en el sueño o en la vigilia) por medio de los espíritus. La destreza en este campo hace a una persona espiritual, mientras que la destreza en un arte o una habilidad distintos ata a la persona al mundo material. Existen, entonces, muchas clases de espíritus y uno de ellos es el Amor».

Sócrates hace una pregunta ingenua: «¿Quiénes son sus padres?», a la que Diotima, como Aristófanes, ofrece como respuesta una explicación mitológica, una herramienta común entre los griegos para dar luz sobre un asunto complejo:

> «Como sus padres son [su padre] la Abundancia y [su madre] la Pobreza, la situación del Amor es la siguiente. En primer lugar, nunca tiene dinero, y la creencia común de que es sensitivo y atractivo es bastante errada: es un vagabundo, con una piel áspera y seca y no lleva calzado en los pies. Nunca se ha tendido en una cama para dormir, pero se tum-

ba en el piso y duerme a la intemperie a las entradas de las casas o al borde de los caminos. Se parece a su madre en la necesidad de tener un compañero permanente. De su padre, sin embargo, adquirió la ingenuidad de perseguir las cosas bellas y de valor, el coraje, la impetuosidad, y la energía, la habilidad para la caza (constantemente está ideando estratagemas cautivadoras), el deseo de conocimiento, la recursividad, la perpetua búsqueda de educación, y la destreza con la magia, las hierbas y las palabras.

»En esencia no es ni inmortal ni mortal. Algunas veces en el transcurso de un solo día empieza por tener vida en abundancia, cuando las cosas salen según su deseo, pero después se desvanece... sólo para parecerse a su padre y regresar a la vida de nuevo. Tiene una renta, pero se le fuga constantemente, y en consecuencia el Amor nunca está en la miseria, pero tampoco en la opulencia. También vive entre el saber y la ignorancia, y la razón es la siguiente. Ningún dios ama el saber o desea la sabiduría, pues los dioses ya son sabios; del mismo modo, ningún otro que ya sea sabio ama la sabiduría. Por otro lado, la gente ignorante tampoco ama el saber o desea la sabiduría, pues el problema con la ignorancia es precisamente que si un hombre no posee virtud ni saber, estará totalmente satisfecho con lo que es. Si una persona no es consciente de una carencia, no puede desear aquello de lo que no es consciente que le falta».

«Pero Diotima», dije [Sócrates], «si no es la gente sabia ni la gente ignorante quienes aman la sabiduría, entonces ¿quién es?»

«Incluso un niño ya se hubiera dado cuenta de que son aquellos que viven entre la sabiduría y la ignorancia», contestó Diotima, «una categoría que incluye al Amor, pues el saber es una de las cosas más atractivas que existen, y las cosas atractivas son competencia del Amor. El Amor está forzado, entonces, a amar el saber, y cualquiera que ame el saber está forzado a vivir entre el saber y la ignorancia».

Al revelar este sugestivo mito, mucho más refinado que la contribución de Aristófanes, Diotima sobrepasa diestramente a todos los otros participantes y nos trans-

mite la certidumbre que ella nos puede guiar hacia las verdades más impenetrables. El *Magical Mistery Tour** de Diotima llega a buen termino después de dar vueltas y vueltas sobre el mismo terreno, mientras Sócrates lanza preguntas en apariencia simples y Diotima lo conduce gradualmente hacia nuevas y más elevadas esferas de lucidez, como si estuviera llevando a un niño de la mano. Es más que evidente que todos los seres humanos buscan la *eudaimonia* (la buena fortuna, la felicidad); y es la posesión de las buenas cosas lo que la posibilita. El Amor —la palabra que se ha venido usando a todo lo largo del texto es *Eros* (el deseo sexual, considerado como un dios o un espíritu)[29]— es, por lo tanto, mayor que cualquier «clase particular de amor». Una vez que se ha admitido que debemos tener en cuenta todos los tipos de amor («negocios, deportes o filosofía» son ejemplos que ofrece Diotima), se puede observar que «el único objetivo del amor de los hombres es la bondad»; «la posesión permanente de la bondad para uno mismo».

* Juego de palabras con el álbum de los Beatles. *(N. del T.)*

29. Bajo la opinión común griega, las pasiones que nos mueven son instantes de posesión divina, aún si, como en el caso de la rabia o el erotismo, puedan conducir a la destrucción. Otras palabras griegas se traducen también como «amor»: *filia*, que implica respeto filial (como en *filosofía*), y *agape*, que indica una amabilidad afectuosa (como entre hermanos) pero carece de colorido erótico. *Agape* era la palabra usada por los judíos para traducir al griego la palabra hebrea *ahava* (anteriormente pronunciada «ahaba») como en el mandamiento «Amar al prójimo como a tí mismo»; y los cristianos la emplearían con una intensidad parecida. Cuando Dios es llamado «amor» en el Nuevo Testamento, la palabra utilizada no es *eros* sino *agapē*. *Ahava* y *agapē* son tan cercanas fonéticamente que lo llevan a uno a sospechar que los griegos pudieron haber tomado prestada la palabra de los judíos y luego la alteraron ligeramente para que se ajustara a su sentido del sonido.

Diotima se lanza entonces hacia una especie de digresión en la que equipara a la tumefacción sexual masculina con el embarazo. «El propósito del Amor», declara Diotima, «es la procreación física y mental en un medio atractivo». El modelo que sigue aquí es el de la semilla (la procreación) en la vagina (un medio atractivo), pero como este ejemplo no aplica literalmente para toda «clase particular de amor» se refugia en la analogía. «El punto es, Sócrates, que todo ser humano está preñado física y mentalmente», y «la razón de por qué, cuando preñados e hinchados, listos a reventar, nos exaltamos tanto ante la presencia de la belleza es que el portador de la belleza nos libera de esta agonía». Este forzado vínculo entre un hombre a punto de expulsar semen con una mujer a punto de dar a luz un niño es quizás nuestra mejor prueba de que Diotima, contrario a quienes participan en el simposio, es simplemente una criatura nacida de la imaginación de Platón. Mientras es comprensible afirmar que un hombre —en especial un hombre como Platón, soltero célibe que pasó la vida bajo una regla monástica como la de Pitágoras— juzgue esta como una comparación idónea, resulta imposible imaginar que una mujer (y ciertamente no una que no haya dado a luz) hubiera ideado una analogía tan engañosa como esta.

El propósito de la procreación, sea realidad o analogía, es la inmortalidad. «Todo» —tanto los hombres como también toda «la naturaleza mortal»— «valora instintivamente su propia descendencia: es la inmortalidad la que convierte esta devoción, que es el amor, en una cualidad universal». Diotima señala que «la virtud y la fama perpetuas...motivan a los hombres a hacer cualquier cosa, y...entre mejor sean, mayor será su motivación. El punto es, están enamorados de la inmortalidad». Aún más,

> hay individuos cuyas mentes están mucho más preñadas que sus cuerpos; están cargadas de ese linaje que uno espera que lleve y forje la mente. ¿Cuál descendencia? La virtud, y sobre todo la sabiduría. Existen, por ejemplo, las creaciones traídas al mundo por los poetas y por cualquier artesano que se considere que ha hecho una obra original, y existe además la clase de sabiduría más importante y atractiva que se pueda imaginar, la clase de sabiduría que le permite a los hombres conducir los asuntos políticos y nacionales; en otras palabras, la autodisciplina y la justicia. Y hay aún otro caso: cuando la mente de alguno ha quedado preñada con la virtud desde una edad temprana y nunca ha tenido compañero, entonces una vez alcance la edad madura deseará ardientemente procrear y dar a luz, y así sería uno más que, en mi opinión, iría de un lado a otro en busca de la belleza, de tal forma que pueda dar luz ahí, en tanto que nunca lo haría en un medio que no sea atractivo. Como está preñado, prefiere la belleza física a la fealdad, y se sentirá particularmente complacido si se cruza con otra mente que también sea atractiva, recta y talentosa. Sería una persona que él inmediatamente descubre como alguien a quien le puede hablar con claridad sobre la virtud y sobre las cualidades y los hábitos que se requieren para que un hombre sea bueno. En definitiva, se hace cargo de la educación de esta otra persona.

Diotima explica que este tipo de «relación implica un lazo mucho más poderoso y un afecto mucho más constante que los experimentados por aquellos que están unidos por hijos comunes y corrientes, pues la descendencia de esta relación es especialmente atractiva y se encuentra mucho más cerca de la inmortalidad que los hijos comunes y corrientes [quienes proporcionan sólo una cuasi-inmortalidad al sobrevivir a sus progenitores]. Todos preferimos tener hijos de esta clase en lugar de los de la clase de los hombres, y lanzamos miradas de envidia sobre poetas tan estupendos como Homero y Hesíodo, pues la clase de hijos que dejaron

son aquellos que les han dado a sus padres renombre y "fama inmortal", pues ellos mismos son inmortales».

Una vez el lector tenga todo esto claro, estará listo para encarar los últimos peldaños del ascenso. Por supuesto, aconseja Diotima, un hombre joven debe empezar por «concentrarse en la belleza física e inicialmente... amar el cuerpo de una única persona». Después, debe llegar a «estimar la belleza de todos los cuerpos como absolutamente idéntica. Una vez haya comprendido esto y se convierta por lo tanto en un ser capaz de amar todos los cuerpos hermosos en el mundo, su obsesión con un único cuerpo dejará de ser tan intensa y le parecerá ridícula y mezquina». Entonces, debe poder «valorar la belleza mental mucho más que la belleza física» de tal forma que pueda amar «una mente atractiva», incluso si reside en un cuerpo envejecido o desagradable. Entonces, «debe proseguir hacia las cosas que la gente conoce, hasta que pueda descubrir también ahí la belleza». Pronto, «el amor esclavizante por los aislados casos de la belleza juvenil o por cualquier tipo de belleza humana serán cosa del pasado», y nuestro buscador se embarcará hacia «el vasto mar de la belleza», habilitado para hacerlo por «su amor sin límites de conocimiento», que «vendrá a ser el medio donde dé a luz una abundancia de razonamiento y reflexión hermosos y extensos», hasta cuando alcance a contemplar la Belleza «en sí misma y por sí misma, constante y eterna» y logre «ver que todas las otras cosas bellas de alguna manera se alimentan de ella, pero de tal manera que ni la venida al mundo de estas cosas ni su desaparición la aumentan o disminuyen en absoluto, y se mantiene completamente inalterable». Finalmente, el buscador ha alcanzado la Unidad inmutable de Parménides, pues esta Belleza es también la Verdad y la Bondad, el principio eterno.

En su recapitulación, Diotima recomienda que «el correcto amor por un muchacho puede contribuir a remontar las cosas de este mundo hasta cuando uno empieza a vislumbrar algo de *aquella* Belleza». Pero siempre se debe tener en mente que «las cosas de este mundo» se deben usar sólo «como peldaños de una escalera», que nos ayudan en el ascenso «hacia el último esfuerzo intelectual... la visión de la Belleza en sí misma, en su pureza perfecta e inmaculada; no la belleza manchada por la carne y el color de los ojos y la piel y todos esos desechos humanos, sino la Belleza absoluta, divina y eterna». Aquel que alcance el absoluto puede entonces «dar a luz la bondad verdadera y no el fantasma de la bondad, pues es la verdad y no la ilusión la que lo acompaña. ¿Y no te das cuenta de que los dioses le sonríen al hombre que da a luz y nutre la bondad verdadera y que, en la medida que un ser humano lo haga, es él quien tiene el potencial para la inmortalidad?». Pero como cada uno de nosotros debe comenzar desde el peldaño más bajo en la escalera del ascenso, «en la empresa de lograr la inmortalidad, sería muy difícil para la naturaleza humana encontrar un mejor socio que el Amor».

El innato sentido del drama en Platón le recuerda que su auditorio sólo puede soportar un poco de todo este asunto, así que nos baja de nuevo a la tierra con la presentación del último personaje que aparece en el *Banquete*, el apuesto y muy borracho Alcibiades, quien ahora irrumpe dando gritos, engalanado con una guirnalda de hiedra y violetas, e interrumpe la discusión. Quizás hasta el más serio de los asistentes al banquete está hasta la coronilla de la solemnidad, pues todos le dan, con mucho entusiasmo, la bienvenida a Alcibiades, el consentido de Atenas; alto, musculoso, aristocrático, reconocido universalmente como el joven más hermoso

de la ciudad. Al verse sentando al lado de Sócrates, Alcibiades finge temor, insinuando entre bromas que él y Sócrates tienen una relación perniciosa. «Si empieza a ponerse violento, por favor protégeme», le ruega Alcibiades al menudo Agatón, probablemente el menos apto entre los disertadores para defender a nadie. «Él se apega furiosamente a sus amantes y eso me aterra».

Sin casi ninguna coacción, Alcibiades se lanza hacia un extenso relato de su relación con Sócrates, a quien encuentra irresistiblemente atractivo. Platón usa a Alcibiades como ejemplo de aquel que se encuentra atascado en el peldaño central de la escalera de ascenso, uno que ha llegado a «valorar la belleza mental» pero que aún tiene que avanzar más lejos. Superficial, amante de la diversión, Alcibiades continua, sin embargo, deslizándose hacia los peldaños más bajos: «[Sócrates] es la única persona en el mundo en cuya compañía he sentido algo que los demás no creerían que yo pudiera sentir, vergüenza: sólo ante él y ante nadie más siento vergüenza. Lo que sucede es que así tenga perfecta conciencia del ineludible poder de sus consejos sobre lo que debo hacer, tan pronto como me alejo de él, ¡me dejo seducir por la adulación de las masas!».

Alcibiades revela que él se ha convertido en el pretendiente de Sócrates, lo corteja, intenta seducirlo para un encuentro sexual, pero todo ha sido en vano. Que el héroe de Atenas, el mismo que puede siempre esperar encontrarse en la posición de *eremenos* (joven-amado), tenga que sentirse obligado a asumir el papel de *erastēs* (amante mayor, cortejador) resulta intolerablemente vergonzoso. Alcibiades, por lo tanto, se convence de que Sócrates está enamorado de él («el único amante que he tenido que es suficientemente bueno para mí») y es sólo «demasiado tímido para confesarlo». Finalmente, según cuenta Alcibiades, embauca a Sócrates para que pase

la noche en su casa y, desnudo, se desliza furtivamente en la cama con él: «Pongo mis brazos alrededor de este hombre extraordinario y hermoso —lo es, saben— y me quedo ahí toda la noche». Pero Sócrates no hace nada. «¡Invoco a todos los dioses y diosas en el cielo para que sean testigos de la siguiente verdad: me levanté a la mañana siguiente, después de haber pasado la noche con Sócrates, y para todas las travesuras que hicimos, igual hubiera dormido con mi padre!».

Al escuchar esta historia no podemos concluir que Sócrates no encontrara a Alcibiades tan hermoso como lo encontraban todos los otros atenienses. Cierto, Sócrates tenía esposa —la agria Jantipa, con quien se casó ya viejo— y tres hijos pequeños, pero ningún griego levantaba muros para separar la práctica heterosexual de la homosexual. Debemos entender que Sócrates ascendió hasta el final de la escalera de Diotima y ha contemplado ya lo Uno —la Belleza, el Bien, la Verdad— y ha dejado de obsesionarse por estos limitados ejemplos terrenales de la belleza, ya sea Alcibiades o cualquiera de los atractivos discípulos que se agrupan constantemente a su alrededor. Sócrates es el modelo del «amor platónico», como se llamará a este amor a lo largo de los siglos.

Se le ha otorgado a Alcibiades la disertación final porque él nos vuelve a la realidad, el territorio que nosotros, el auditorio, habitamos. Los asistentes encuentran sorprendente el candor de Alcibiades «pues evidentemente sigue enamorado de Sócrates», así como tú, querido lector, sigues enamorado de... Hacia el final del *Banquete*, Platón nos recuerda a cada uno de nosotros dónde nos encontramos ahora, como también a qué alturas nos atrae la escalera.

En seguida, Platón nos informa que «todo quedó totalmente fuera de control; lo único que quedaba por hacer era beber por montones, y ni siquiera eso ocu-

rrió de manera sistemática», es decir, sin la dirección del acostumbrado presidente. Llega la mañana y encontramos que algunos duermen, otros se han ido a sus casas, Sócrates aún hace preguntas a los dos que aún siguen despiertos. Después de que estos dos se duermen, Sócrates, aún sobrio, «se levanta y sale».

Aunque Sócrates será considerado siempre como el filósofo que interroga, conocedor únicamente de su propia ignorancia, sería difícil no identificar el rabioso desdén que muestra Platón por los seres humanos comunes y corrientes y sus vidas ordinarias. ¿Qué hubiera dicho Safo sobre el precepto de Platón (supuestamente dictado por Diotima) que, a medida que uno asciende en la escalera de la sabiduría, «la obsesión con un único cuerpo dejará de ser tan intensa y le parecerá ridícula y mezquina»? ¿El amor por otro ser humano —«la cosa más hermosa sobre la negra tierra»— ridículo y mezquino? ¿Cómo respondería Andrómaca al despótico desprecio de la procreación como un acto inferior a escribir poesía? ¿Estaría dispuesto Platón a considerar las objeciones de las mujeres, mujeres reales, cuyos cuerpos femeninos reales han conocido el placer y el dolor verdaderos, y no como el susurrante fantasma de Diotima? Sería muy difícil imaginar que Platón reconociera un mínimo punto de contacto con su joven contemporáneo, el filósofo chino Mencio, quien proclamaba que «todos los bebés a quienes se les sonríe y abraza sabrán después cómo amar. Difundan estas virtudes a través del mundo; no se necesita hacer nada más». ¿*Nada* más? Platón hubiera considerado toda esa bobería elemental indigna de llevar el noble apelativo de «filosofía».

La silenciosa impresión de superioridad que el mentor de Platón, Sócrates, rezumaba en sus implacables in-

terrogatorios lo metería finalmente en serios problemas. Sería llevado ante una corte popular de Atenas para responder por cargos de sacrilegio y corrupción de la juventud ateniense. Sócrates negó con vehemencia el cargo de sacrilegio —en realidad de ateísmo—, alegando (probablemente con sinceridad) que él era un devoto de los dioses; tampoco había pervertido a nadie, pues sólo les hacía preguntas. Pero su radical desafío a las irrebatibles conjeturas de sus conciudadanos había llevado a muchos jóvenes, que lo escuchaban, a poner en tela de juicio todo lo que sus mayores les habían enseñado a venerar, lo que ocasionó todo tipo de perturbaciones en la vida familiar de la ciudad entera. «Corrupción de la juventud» era un cargo que seguramente sonaría más que cierto para muchos de sus opositores. Adicionalmente, Sócrates reveló a la corte que desde su niñez él había sido confiado a un *daimonion* (una especie de semidiós), una señal divina, una voz interior que lo animaba a renegar de todas las obligaciones cívicas dictadas para todo ciudadano ateniense y a dedicarse exclusivamente a la búsqueda de la verdad. ¿Un qué? ¿Un *daimonion*? Esta ininteligible reivindicación sin duda le sonaría a más de uno de los jurados —quienes con seguridad estaban menos calificados para dictar justicia que aquellos que participaron en las cortes populares que siguieron a la Revolución Francesa— como una evidencia de la impiedad del acusado. Sócrates fue declarado culpable y se propuso la pena de muerte.

En este punto, por costumbre se le permitía al condenado proponer una sentencia menor, como el exilio temporal; que, en el caso de Sócrates, se le hubiera concedido casi con absoluta seguridad. Sócrates, sin embargo, eligió una ruta mucho más decorosa. Propuso que, como benefactor de la ciudad, no debería ser castigado bajo ningún cargo sino recompensado por sus

conciudadanos y al menos comer de por vida a expensas del estado. El exilio, la prisión, una multa, todos estos serían castigos injustos, mientras que la muerte... bueno, ¿es la muerte un castigo? ¿Quién podría asegurarlo? Casi podemos ver los rostros sombríos y crispados de los jurados tratando de digerir lo que acaban de escuchar. Tomando forma en sus mentes la vaga sospecha de que están jugando con ellos, de que el convicto tal vez ni siquiera admite la legitimidad de este venerable proceso. Por supuesto, lo sentencian a muerte.

En la famosa escena final de *Fedro*, antes de beber la cicuta Sócrates consuela a sus amigos, asegurándoles que la muerte —que puede ser tanto un reposo sin sueños o una travesía hacia el lugar de la Justicia verdadera— es algo a lo que no hay que temer. Espera por fin encontrarse con Homero y Hesíodo y los héroes de la *Ilíada*. A un hombre bueno no le puede acontecer ningún mal. Como último acto, perdona a quienes lo han acusado y al jurado que lo condenó y sentenció. En paz y con calma, Sócrates bebe el veneno y muere. Este ejemplar «martirio» en nombre de la Verdad sería considerado por los intelectuales de la cristiandad de los primeros siglos como una prueba más de la santidad de Sócrates, cuya vida y muerte guardan sorprendentes paralelos con la vida y muerte de Cristo referidas en los cuatro evangelios del Nuevo Testamento.

La muerte de Sócrates significó, indiscutiblemente, un momento decisivo para la vida de Platón, transformándolo en un vociferante opositor de la democracia, convencido de ahí en adelante y para siempre de que este invento político ateniense era una peligrosa farsa, que sólo destruiría la bondad y la sabiduría. La relación entre la vida de un hombre y su pensamiento será siempre un enigma. La idea de Nietzsche, citada al principio de este capítulo, según la cual toda filosofía puede inter-

pretarse como una confesión personal disfrazada, un diario involuntario, tiene mucha validez, pero no resuelve la pregunta de si fue la ejecución de Sócrates el motivo único para que Platón se pusiera en contra de la democracia o si este hecho simplemente confirmaba la trayectoria sobre la que ya se encontraba Platón. ¿Significó para Platón esta muerte una especie de revelación estilo camino de Damasco, dándole un vuelco total a su vida, o contribuyó sólo para fortalecer unos prejuicios afianzados desde tiempo atrás? Esto último es quizás lo más probable. Años antes de ser llevado a juicio, a Sócrates se le había visto intimar con un grupo de jóvenes aristócratas, entre los que se encontraba Alcibiades, quienes despreciaban abiertamente la democracia (como también las creencias religiosas de los atenienses) y quienes habrían llegado a este rechazo posiblemente como resultado de atender al implacable cuestionamiento de Sócrates.

En las obras intermedias y tardías, particularmente en la *República* y *Leyes*, Platón traza un cuadro detallado de la *polis* griega ideal, un estado sin ningún rastro de democracia, fundamentado sólidamente en los iluminados principios socrático-platónicos. La gran mayoría de los hombres vive como los habitantes de la caverna, el «mito» platónico citado al inicio de este capítulo, capacitados sólo para ver sombras fugaces, alejados muchos estratos de cualquier cosa real. Necesitan ser guiados por guardianes, reyes filósofos quienes han sido estrictamente aleccionados para saber lo que es correcto y lo que es justo para ellos y para los demás. Al saber lo que es correcto, siempre elegirán aquello que es correcto, con la condición previa de que todas las usuales tentaciones —como la necedad de los poetas y el arrebato de los músicos— han sido eliminadas completamente de su educación. Gracias a esta educa-

ción purificada, los reyes filósofos pueden elevarse al Mundo de las Ideas, a comulgar con la Verdad, la Bondad y la Justicia absolutas, mientras que la gran masa de seres humanos seguirá para siempre atrapada en la sombras de la caverna, amantes sin remedio «de las siluetas y los sonidos», confundiendo los míseros placeres de los evanescentes fenómenos físicos con la Verdad. Como consecuencia de esta debilidad inherente al hombre, Platón destierra con desgana toda poesía, todo arte y toda música de su estado ideal; estas cosas sólo le ocasionan problemas a la gente. (¿Qué hubiera pensado de estas exclusiones el Sócrates de carne y hueso, el tallador de piedra cuya más estimada esperanza era encontrarse con Homero y Hesíodo al otro lado de la tumba?).

Además de los guardianes, los custodios de la sabiduría, la sociedad de Platón contaba con otras dos clases menores: los soldados, cuya virtud es la valentía, y los que producen, de quienes se espera poco excepto que hagan su trabajo y satisfagan sus bajos apetitos con la mayor restricción posible. Aunque este «ideal» resulta muy poco atractivo para aquellos que tuvieron que vivir bajo las funestas utopías del siglo xx del fascismo y del comunismo, siempre parece haber alguien en alguna parte que sueña con implementar una nueva versión de la polis de Platón, un mundo de perfección puritana, bajo el control de una élite sesgada, que sabe lo que es mejor para todo el mundo. Platón cometió el fatal error de equiparar el conocimiento con la virtud, asumiendo, además, que si uno conoce lo que es correcto hará lo que es correcto. Después de tanta historia adicional, después de tantas utopías fracasadas, ya no nos deberíamos engañar y prever sólo aquellas sociedades relativamente buenas: relativamente equilibradas, sociedades más o menos funcionales donde la

felicidad se construye al nivel más general posible sin que ningún individuo (ni clase) pueda nunca conseguir todo lo que pretende. La moderación de Solón era mucho más realista que la del obsesionado autor de la *República*.

¿Estaré siendo injusto con Platón? Tal vez. Si, como afirmaba Nietzsche, uno puede leer la vida de un individuo en su filosofía, uno entonces podría leer cualquier libro de la misma forma, incluso este. Y confieso que ciertas experiencias formativas me han enseñado a tener poca paciencia con aquellos que «saben lo que es mejor» para todos los demás. Algunos otros han sido más receptivos con Platón; no pocos de estos tan distintos entre sí como las novelistas Carson McCullers e Iris Murdoch y el filósofo Luce Iragaray. Estos platónicos contemporáneos y medio contemporáneos se han acogido no tanto a la dictadura de Platón sino a sus iluminadoras y elocuentes descripciones de la *psyche* (el alma), el principio inmortal que habita en cada uno de nosotros, esa disposición hacia la inmortalidad que ansía el Bien absoluto, el Bien que es nuestro objetivo último pero que al final buscamos en todo ser viviente al que volteamos a mirar. «¡Te amé demasiado tarde, oh Belleza siempre pasada y siempre nueva!» dice la famosa oración del gran platónico cristiano Agustín de Hipona en el siglo IV d. C. «¡Te amé demasiado tarde! Y, observa, tú estabas dentro de mí, y yo fuera de mí mismo, y entonces te busqué». Hay en Platón un eco tan profundo y humano que incluso los más convencidos anti-platónicos no lo pueden ignorar totalmente.

Platón pasó su vida educando a sus seguidores; procreando, como diría Diotima, en el «atractivo medio» de sus mentes. Dictaba en un santuario formado por árbo-

les de olivo, consagrado al héroe griego Academos y llamado, por lo tanto, *Academia* (de donde provienen los términos academia y académico), y compartía límites con un *gymnasium* público (lugar para hacer ejercicio desnudo), una instalación para entrenamiento físico donde los ciudadanos atenienses, especialmente los jóvenes, se mantenían en forma para los rigores del servicio hoplita. Los desnudos gimnastas eran vigilados sigilosamente por los hombres mayores, esperanzados en llamar la atención del muchacho de sus sueños hacia otras actividades «procreadoras» en un medio menos cerebral. Pero era también un excelente lugar para atraer a los jóvenes hacia las actividades educativas de Platón. La Academia fue abierta en el 380 y se mantendría próspera durante los siguientes nueve siglos, hasta comienzos del siglo VI d. C., cuando sería cerrada definitivamente por el emperador bizantino Justiniano, quien estaba convencido de que erradicar los últimos vestigios del paganismo era el mejor camino para congraciarse con el dios cristiano y recuperar así las perdidas provincias occidentales del Imperio Romano. En el siglo XX, los arqueólogos encontraron, enterradas en la zona de la Academia, pizarras de antiguos estudiantes, algunas con marcas de las lecciones.

Uno de estos estudiantes era Aristóteles, el más ilustre de los alumnos de Platón, quien, como todos los grandes discípulos, renegaría de las enseñanzas de su maestro. Aristóteles dictaría primero en la Academia, más tarde, y en directa competencia con la escuela platónica, lo haría en su propio establecimiento ateniense, un *gymnasium* construido en un santuario consagrado a Apolo Lykeios y llamado el Liceo. En la Stanza della Segnatura en el Vaticano, Rafael pintó su famoso fresco del Renacimiento *La escuela de Atenas*. En la parte central hay dos hombres: un Platón de frente ancha,

canoso por la edad, señalando hacia arriba, y un joven Aristóteles de pelo oscuro señalando hacia abajo; una brillante síntesis icónica de las radicales diferencias entre los dos filósofos.

Para Platón, la realidad última está en el Mundo de las Ideas, la morada donde habita el Uno: la Bondad, la Verdad, la Belleza, la Justicia. Platón nunca aclara del todo si estas esencias son simplemente cualidades del Uno o si son entidades independientes (o si, más posiblemente, ocupan un estrato intermedio). Más bien, razona, si existen ejemplos de hombres buenos en el mundo (y los hay), esto sucede sólo gracias a que ellos participan de una parte de la esencia de la Bondad, que por lo tanto debe existir en algún lugar más allá de todos los ejemplos mortales de la bondad. Así sucede con las demás abstracciones; como vimos, por ejemplo, en la explicación de Diotima sobre cómo los jóvenes hermosos participan en algún sentido de la esencia de la Belleza, así como también en la esperanza de Sócrates de encontrar después de su muerte la Justicia que existe más allá de nuestros fallidos intentos por establecer procedimientos justos en este mundo. De hecho, todas las cosas que conocemos en este mundo no son más que débiles ejemplos de las Ideas últimas, que existen más allá de todos los ejemplos físicos. Así, en el Mundo de las Ideas, debe existir la Idea de Mesa y de Silla, los arquetipos para todas las mesas y todas las sillas que encontramos en el mundo. Y es este Mundo de las Ideas, la realidad última más allá del final de la escalera de Diotima, hacia donde Platón señala en el fresco circular de Rafael.

Al señalar hacia abajo, Aristóteles manifiesta que tal mundo no existe y que ni siquiera el Platón de amplia frente vislumbró nunca tal «realidad», excepto en su imaginación. El Mundo de las Ideas es el resultado de un

error de lógica. Los arquetipos no existen aparte de los seres a los que les dan forma. Cada mesa tiene en efecto una forma, es decir, un principio de organización por el cual el carpintero construye una plataforma sostenida sobre cuatro patas o tres patas o sobre cuantas quiera imaginar. Esta forma, que existe en la mente del carpintero, es la causa formal de la mesa, pero no puede tener existencia sino en la mente del carpintero y finalmente en su construcción. Plantearlo de otra manera, decir que existe una idea absoluta de Mesa flotando en alguna parte que le da la forma particular a las mesas, es «hablar de manera abstracta y vaga», según Aristóteles. Platón era un idealista, es decir, alguien que cree que las ideas constituyen una realidad superior, separada del mundo material. Aristóteles era un materialista, un materialista relativo, sin embargo, pues creía como Platón que la parte racional del ser humano, la *psyche*, era inmortal.

Pero más que ser un filósofo —con una creatividad y una sugestión intrínseca menores que las de su maestro, hay que reconocerlo— Aristóteles era un clasificador de categorías, de hecho el más grande que haya existido nunca. Sería él quien separó las formas del conocimiento una de otra —en especial, a la filosofía de las ciencias físicas— y nos dio las categorías académicas que seguimos usando hoy en día. Es el responsable de darle forma al archivo del mundo occidental, con todas esas terminaciones como *-ologías, -isis* o *-icas,* desde todos los términos como *análisis* hasta *biología* (cuya ciencia inventó completamente), desde *metafísica* (término de su autoría) hasta *meteorología*, desde *política* (es decir, la teoría y la práctica de la *polis*) hasta *zoología.*

Se sintió particularmente cautivado por el estudio de la lógica —sería, en efecto, su creador formal—, es-

bozó todas las reglas básicas del pensamiento racional y enumeró todas las falacias por las que podemos caer en el error lógico. Dividió las causas en cuatro clases: la causa eficiente (que produce el efecto; digamos, el carpintero), la causa material (la «materia» que se trabaja: la madera), la causa formal (la esencia o «forma» expuesta por la causa eficiente: la idea en la mente del carpintero), y la causa final (el propósito por el que existen las cosas: para servir comida). Dios, imaginó Aristóteles, era la última causa final, aunque su dios, el Motor inmóvil, era bastante distinto del nuestro, un ser sin ningún interés en ese universo que dependía de él. Aristóteles inventó el silogismo y determinó las diferencias entre un razonamiento *a priori* y un razonamiento *a posteriori*[30].

En palabras del gran clasicista británico Paul Harvey, «la lógica aristotélica daría forma, más que cualquier otra influencia particular, al pensamiento europeo». Muchas de las observaciones de Aristóteles —especialmente las científicas como, por ejemplo, los movimientos de los cuerpos celestes y sobre la procreación como el único propósito de la sexualidad humana— no han superado la prueba del paso del tiempo. (El conflicto de Galileo frente a la jerarquía católica nació por haber puesto al descubierto la cosmología aristotélica, a la que estaba fuertemente atada la Iglesia. Hoy en día el problema de todo el mundo frente a la jerarquía católica se origina por su persistente adhesión a los pre-

30. En el razonamiento *a priori* («de lo que fue antes»), deducimos un efecto de una causa o un resultado de un principio como siempre hacemos por ejemplo en las pruebas matemáticas. En el razonamiento *a posteriori* («de lo que vino después»), argumentamos del efecto hacia la causa; que es como se argumenta los casos judiciales, al inferir, por ejemplo, la disposición interior de la malicia en el acto de asesinato.

ceptos aristotélicos sobre la sexualidad humana y que los demás entienden como inadecuados). Pero el principal inconveniente de leer hoy a Aristóteles es que es demasiado pesado, a diferencia de Platón, quien es mucho más elocuente.

Se podría argumentar que el verdadero padre intelectual de Aristóteles —no por el estilo farragoso de su prosa sino por la universalidad de sus intereses— no fue tanto Platón sino Heródoto de Halicarnaso. Nacido a principios del siglo v a. C. en una ciudad al suroeste de Asia y bajo la autoridad jonia, Heródoto, a semejanza de los presocráticos, fue una figura de curiosidad insaciable. Escribió un informe en nueve tomos sobre las Guerras persas; término griego para designar el prolongado conflicto entre las pequeñas y combativas ciudades-estado griegas y el inmensamente poderoso imperio establecido al oriente, el de los Médicas, supuestamente imbatibles, y quienes ocupaban la mayor parte del mundo conocido. Esta batalla épica (iniciada en la llanura de Maratón y que abarcaba la trágica derrota de la Legión espartana en las Termópilas[31]) llegaría a su fin

31. Muchos de los eventos históricos de Grecia han ingresado a nuestro lenguaje como hitos simbólicos. Antes de la batalla de Maratón en el 490 a. C., el corredor ateniense Filípides fue enviado a Esparta a pedir ayuda. Corrió la primera «maratón» al cubrir la distancia entre Atenas y Esparta, unas 125 millas, en un día y luego de vuelta a Atenas. Según la leyenda, corrió luego otras 26 millas para unirse a la batalla en Maratón, y luego corrió hasta Atenas para anunciar la victoria griega y después cayó muerto. La valentía de los soldados griegos que pelearon en Maratón —los *Maratonomachoi*, como fueron llamados— inspiró de tal manera a Grecia que Esquilo, para mencionar uno, pidió en su epitafio no hablar de sus obras sino mencionar que su única gloria fue la de haber peleado en Maratón.

Una década después, una pequeña fuerza de espartanos perecieron en Termópilas, un paso supuestamente indefendible entre elevados precipicios y el mar, pero sus muertes significaron un vi-

once años más tarde, en el 479 a. C., con una victoria decisiva para los ejércitos griegos que sirvió para afirmar su conciencia como nación, una nación superior incluso al más poderoso imperio de todos los tiempos. Heródoto llamó a sus relatos *historiai* (investigaciones), una palabra que pronto adoptó la connotación que mantiene hasta el presente. En efecto, Heródoto fue llamado por las generaciones futuras «el padre de la historia». Pero sus nueve libros tienen un alcance mucho más amplio. El Libro II, por ejemplo, está dedicado casi exclusivamente a la descripción del exótico Egipto, que había sido invadido por los persas. Simultáneamente a su narración histórica, Heródoto profundizó en temas científicos, arqueológicos, etnográficos, y, por esta razón, por su asombrosa diversidad de intereses, sería el predecesor de Aristóteles.

Tucídides, la autoridad histórica ateniense de la generación posterior a Heródoto, siguió las técnicas de este último —una interminable red de información alimentada por chismes— y las elevó a un nivel superior de seriedad. Su tema fue la Guerra del Peloponeso, la guerra entre Atenas y Esparta. Atenas, ciudad marítima, perfectamente posicionada para mantener sus lazos a lo largo de todo el mar Egeo y hasta el mar Negro, so-

---

raje decisivo de la guerra, impidiendo que el ejército persa descendiera sobre Grecia, lo que hubiera significado el fin de todo lo que vino después. En realidad, habría significado el fin de la historia occidental. El conmovedor epitafio para los espartanos, quienes se auto-denominaban lacedemonios, fue escrito por el poeta lírico Simónides y tallado en piedra en las paredes del estrecho paso:

> Cuéntales a los de Lacedemón, caminante,
> Que, obedientes a sus palabras, aquí yacemos.

John Ruskin consideró estas palabras las más nobles jamás pronunciadas por el hombre.

bre el Mediterráneo, en el Adriático, y tan lejos como el mar Tirreno, se convertiría en el principal beneficiario de la derrota persa, pasando a controlar la alianza de las distintas ciudades-estado, unidas para salvar a Grecia. Pero a medida que Atenas ganaba más y más poder, la evidente amenaza de lo que parecía ser este predominio global llevó a que la guerra con Esparta, intimidada y sin salida al mar, resultara inevitable. Después de algunas escaramuzas e intentonas de paz, la guerra estalló definitivamente en el 431 y duró cerca de 30 años. Con su elevada seriedad, Tucídides deseaba que su obra se convirtiera en «patrimonio de todas las épocas», no en una menudencia ingeniosa «escrita para exhibirse, para crear una impresión inmediata». Con una prosa fuertemente comprimida, evitó todos los efectos emocionales del narrador; se consideraba, por el contrario, como un científico o un físico que busca más allá de los fenómenos para determinar las causas exactas subyacentes. Diferenció claramente los pretextos inmediatos de la guerra —las peleas por las alianzas de Atenas con las ciudades pequeñas— de la causa principal y que Tucídides entendió como el evidente temor de Esparta por la expansión sin límites de Atenas. Los hombres van a la guerra, concluyó, por «honor, temor e interés»; una conclusión que no ha sido nunca superada. Contrario a Heródoto, Tucídides no tuvo nada que ver con oráculos ni profecías; los dioses están totalmente ausentes de su obra.

Su determinación por mirar la realidad cara a cara fue inquebrantable, hasta el punto incluso de mostrar cómo esta guerra —esta y todas las guerras— conducía a la corrupción de la sociedad:

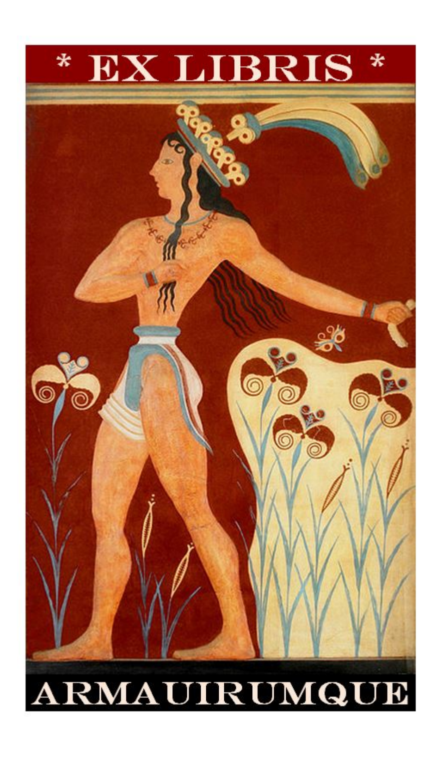
> Prácticamente todo el mundo helénico estaba convulsionado, con grupos rivales en todos los estados: los líderes de-

> mocráticos intentando ganarse a los atenienses, y los oligarcas tratando de ganarse a los espartanos... Para poder ajustarse al cambio de los acontecimientos, las palabras, también, tuvieron que cambiar sus usuales significados. Lo que solía describirse como un insensible acto de agresión se consideraba ahora como el coraje que se esperaba encontrar en cualquier miembro del partido; pensar en el futuro y esperar era simplemente otra manera de afirmar que uno era un cobarde; cualquier idea de moderación era sólo un intento por disfrazar el propio carácter blando; la capacidad para examinar un asunto desde todos los puntos significaba que uno era completamente inútil para la acción. El apasionamiento fanático era la marca de un hombre verdadero, y conspirar contra el enemigo a sus espaldas era indiscutiblemente legítima defensa. Cualquiera que esgrimiera opiniones violentas era digno de confianza, y cualquiera que las objetara se convertía en sospechoso... Como resultado... se llegó a un deterioro general del espíritu a lo largo y ancho del mundo griego. La manera simple de ver las cosas, que es por encima de todo la marca de un carácter noble, se consideró como una cualidad ridícula que pronto dejaría de existir. La sociedad terminaría dividida en territorios donde ningún hombre confiaba en su prójimo.

Tucídides, siempre buscando el hueso debajo de la piel, empleaba las abstracciones —agresión, coraje, moderación, apasionamiento fanático— como si se tratara de actores en su drama. Aunque se esforzó por mantener la imparcialidad (y en gran parte lo consiguió), su admiración por Pericles, el sobrestimado líder de la Atenas asediada, resulta más que notoria, así como el amor por su ciudad ancestral.

En el 404 a. C., Atenas perdería la guerra, y nunca más volvería a recuperarse. Durante breve tiempo, perdió incluso su democracia y tuvo que doblegarse ante la tiranía espartana. Pero su brillante hijo Tucídides, siguiendo la ruta abierta por Heródoto, triunfó al crear una forma completamente nueva de conocimiento, in-

dependiente de la indagación filosófica. El conocimiento dejaría de ser patrimonio único de los científicos, matemáticos y filósofos, aquellos que observaban los fenómenos naturales o trataban de descubrir la esencia de las cosas o contemplar un mundo más allá del mundo. La observación atenta de las acciones de los hombres —sociedad y política, guerra y paz— podía dar paso a un nuevo tipo de conocimiento. Y este conocimiento, el resultado de la meditación sobre el pasado y una detallada apreciación de los asuntos humanos, podían dar paso a nuevos principios, muy diferentes a cualquier otra cosa establecida por la filosofía o las ciencias, para guiar a la humanidad en el futuro.



VI
El artista
Cómo ver

Dédalo fue el artista más legendario de Grecia, un arquitecto y escultor ateniense que tal vez vivió a finales de la Edad de Bronce. Habría sido contratado por el rey Minos de Creta para que diseñara una enrevesada estructura, llamada el Laberinto, en donde encerrar al Minotauro, un poderoso monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. El Minotauro, insaciable de sangre humana, tenía que ser alimentado regularmente con muchachos y muchachas dejados en el Laberinto, de cuyo desorientador conjunto de corredores no había manera de escapar. En lo que parecía la pesadilla esencial de la niñez, cada joven era cazado y devorado por el Minotauro. Finalmente, un muchacho, Teseo, logró matar al monstruo y escapar del Laberinto, rehaciendo sus pasos gracias al hilo que le había dado la hija de Minos, la princesa Ariadna.

Teseo se convertiría en rey de Atenas, donde su cortesía y coraje serían materia de leyenda. Dio asilo al paria Edipo, e incluso después de muerto, se creía que su espíritu animaba a los atenienses en sus guerras. Hasta en una época tan tardía como el siglo V *a. C. se creyó haberlo visto como el fantasmal gigante que acompañaba a los atenienses en la batalla de Maratón. El Laberinto de Creta ha aparecido repetidamente en el arte y la literatura occidentales; en expresiones tan dispares como el laberinto trazado en el piso de la cate-*

dral de Chartres o el que aparece en El resplandor *de Stephen King, donde un niño logra superar en ingenio y vencer a un desquiciado y agresivo padre escapándose de un moderno laberinto. Aquellos que hayan visto la versión cinematográfica no tendrán ninguna dificultad en imaginarse a Jack Nicholson como el Minotauro.*

En su vejez, Dédalo fue obligado por el rey Minos a permanecer en Creta, pero ideó un medio ingenioso de escapar: un par de alas con las que podría irse volando.

> *Extendió las plumas, todas en orden, primero*
> *las más cortas, después las más largas (se hubiera dicho*
> *que habían crecido gradualmente); como esa clase*
> *de tubos que la gente del campo solía ensamblar,*
> *donde al montar una caña a otra caña desigual el*
> *[aumento*
> *es gradual. Y así las puso juntas*
> *enlazadas por el centro con un cordel; en la base*
> *las pegó con cera; acomodadas de esta manera*
> *—las había doblado ligeramente— las plumas podían*
> *[imitar*
> *las alas de verdaderos pájaros.*

Esta es una cita del recuento que hace Ovidio de la historia de Dédalo, cuyo nombre significa «inventor ingenioso», un hombre capaz de «trabajar en artes desconocidas, de alterar la naturaleza», es decir, de ser un artista con un poder inexplicable. Dédalo también construyó un par de alas más pequeñas para su amado hijo Ícaro y le advirtió que «volara a media altura», evitando así tanto la espuma del mar como el calor abrasador del sol.

> *El anciano trabajó y lo previno; sus mejillas humedecidas por las lágrimas; y con los temores de un padre, sus manos comenzaron a temblar.*

Levantan vuelo los dos, Dédalo dirige el camino, por encima de las Cícladas.

Un pescador, quien con su flexible caña
pescaba ahí abajo, los divisó;
y después un pastor apoyado en su cayado
y, también, un campesino apoyado en el arado
los vieron y sintieron espanto: imaginaron que estos dos
con seguridad eran dioses, viajando por el cielo.

Los artistas tal vez sean parecidos a los dioses en sus poderes, pero los temores de Dédalo resultaron ciertos. Ícaro, «deleitándose / en su audacia» y «fascinado por el cielo abierto / voló más alto». El sol derritió la cera y entonces Ícaro se precipitó al mar Egeo. Su aterrorizado padre —«aunque esta palabra no significa ya nada»— enterró «el cuerpo de su adorado hijo» en la isla conocida hoy como Icaria.

Las repercusiones que tuvo este ciclo mitológico de las historias de Creta a lo largo de los siglos son multiformes, y nos llevan desde Le Morte d'Arthur *de Thomas Malory (cuyo joven rey Arturo es en parte un prototipo de Teseo) hasta la Ariadna auf Naxos de Richard Strauss, pasando por Jean Racine y Eugene O'Neill (los dos dramaturgos escribirían obras —*Phedre *y* Deseo bajo los olmos*— basadas en los conflictos de la vida adulta de Teseo y la tragedia sexual de su segunda esposa, Fedra). Dédalo, que es con seguridad una de las más memorables repercusiones, el artista arquetípico que se arriesga incluso frente a un gran peligro, fue usado por James Joyce como modelo para su personaje Stephen Dedalus, el héroe-artista de la novela* Un retrato del artista como un hombre joven*, *quien después serviría como la encarnación aún más ambigua del joven Telémaco en* Ulises.

* *Retrato del artista adolescente*, en su traducción más conocida. *(N. del T.)*

Las rimas, como aquellas que declamaba Agatón en el simposio, eran despreciadas por los griegos con investidura y educación del periodo clásico, no sólo porque despedían el tufo de los comerciantes del mercado sino porque evidenciaban falta de atención en el propio lenguaje. Si uno era serio en relación con su griego, debería eliminar la manifestación de todos estos matices infantiles y todo ese sonsonete; pues, como puede ocurrir por accidente, no deberían aparecer en la controlada conversación de una persona seria. Sin embargo, como existen accidentes de lenguaje —algunas palabras riman entre sí, mientras otras son completamente similares en sonido, y no hay nada que se pueda hacer al respecto— estos fenómenos lingüísticos por fuera de nuestro control deben «significar algo»; deben aparecer ahí como algún tipo de *daimonia*, señales de la voluntad divina, que los hombres más agudos entre nosotros pueden ser capaces de discernir. Esta línea de pensamiento sería la que terminó por convencer a los pitagóricos de que ellos habían dado con ocultas profundidades de significado al encontrarse con ciertas rimas que veían plagadas de presagios y al identificar estrechas semejanzas de sonidos entre las palabras. Es probable también que la riqueza extraordinaria del griego hiciera ver estas ocurrencias verbales más singulares de las que hubieran podido aparecer en otra lengua antigua.

Toda lengua humana tiene sus fortalezas y sus debilidades y, semejante a un instrumento musical, está mejor diseñada que otra para expresar cierta información, cierto tipo de pensamientos y sentimientos. Un violín y un trombón tienen pocas cosas en común; y así se pueda interpretar con cada uno la misma melodía, esta tendrá una textura diferente y transmitirá impresiones muy distintas al oyente, según el instrumento que se use. El hebreo antiguo es tenso y terso a la vez, una lengua del desierto con musculatura de sobra, con una economía de movimientos y efectos tan precisa como la de cualquier nómada del desierto, quien, por el riesgo constante de la deshidratación, debe siempre pensar antes de moverse y pensar antes de hablar; alguien que nunca usa dos palabras cuando una es suficiente, y no pronuncia ninguna cuando con su silencio transmite lo que quiere expresar. (No poco del sentido de la Biblia hebrea se encuentra en sus silencios). El latín antiguo es una lengua ideal para el archivo de documentos, para máximas elementales, y para subordinaciones obvias; la lengua perfecta para una tribu de campesinos parsimoniosos que se transformaron a sí mismos en promotores de la apropiación y propiedad de la tierra, después en amos coloniales, y por último en imperialistas convencidos de que todo el mundo les pertenecía por derecho propio. Sólo después de inmensos esfuerzos —de poetas como Virgilio, quien haría una estudiada imitación de Homero— se pudo forjar el latín como un instrumento que se ajustara a las modulaciones emocionales de la poesía y a las sutilezas del pensamiento. Con todo esto, ningún dramaturgo latino se acercaría nunca a los niveles que alcanzó la dramaturgia griega, y los poco originales filósofos latinos serían todos débiles imitadores de sus antepasados griegos.

Aunque las lenguas antiguas se destacan por sus vo-

cabularios modestos (el mundo aún era joven y los fenómenos para designar eran mucho más escasos que los que encaramos hoy), la lengua griega es una excepción: la abundancia de palabras en un diccionario de griego antiguo deja atónito no sólo al estudiante sino al experto. Los espartanos, aqueos, atenienses, beocios, anatolios, eubeos, tesalónicos, macedonios, lidios, jonios, los hablantes nacidos en las numerosas islas en el Adriático y el Egeo, en las colonias de Sicilia, en las del sur de Italia y del mar Negro, todos estos y muchos otros contribuirían con los finos matices de sus vocabularios regionales (nada distinto a sus formas musicales propias) para darle cuerpo a toda esta lengua, que vendría a ser como *una inmensa orquesta de múltiples instrumentos*, capaz de reproducir modulaciones de un refinamiento extraordinario. Contrario a los judíos, los griegos no podían dejar de hablar, y como siempre sucedió con esta gente, su tema favorito era ellos mismos.

La biblioteca completa de los antiguos hebreos ocupaba un compacto gabinete de 24 rollos de pergamino; los libros de la biblioteca griega eran casi innumerables. Por otro lado, el griego avanza sobre un estilo naturalmente discursivo, moviéndose elegantemente de un lado a otro con giros refinados y delicadas variaciones, como la corriente de una quebrada avanzando hacia un tributario, enroscándose en espirales, fluyendo en burbujas sobre los estanques. Incluso cuando uno piensa o habla en una lengua totalmente distinta, el griego puede estar agitándose al fondo del cerebro con travesura. Ni tan ceñido como el hebreo, enroscado en sí mismo y listo a dar un salto, ni tan melifluo ni escrupuloso como el latín, el griego es, por contraste, una lengua afilada, con tantos picos de subida y bajada como los de un gráfico de economía. No sorprende que al enloquecer, Virginia Woolf escuchara a los pája-

ros cantar en griego antiguo, en esa lengua que su padre le había enseñado; y cuando, muchos años después, volvió a escuchar sus cantos en esa misma lengua, comprendió que era hora de partir y, cargando sus bolsillos con piedras, entró caminando a la corriente del Ouse.

Devotos del altar erigido a su propia superioridad, los griegos se negaron a aprender cualquier otra lengua, convencidos como estaban de que los otros idiomas eran tan deficientes que parecían una especie de jerga de bebé. Los bárbaros parloteaban sin sentido: «bar, bar, bar», el equivalente de nuestro «bla, bla, bla». De haberse preocupado por aprender otras lenguas, los pitagóricos quizás hubieran recibido alguna clase sobre la relatividad cultural y no estarían tan seguros de que las accidentales similitudes entre ciertos sonidos del griego eran señales celestiales. Pero ese inalterable desdén por todo lo que no era griego —el matiz delirante de la superioridad griega— limitaría la sensibilidad helena, confinando *to hellenikon* al patio de atrás, clausurando toda posibilidad de polinización multicultural y atrofiando la capacidad griega de asimilar influencias foráneas.

Uno no necesita navegar por mucho tiempo el mar vino tinto para darse cuenta de que los griegos clásicos eran clásicamente clasistas, sexistas y racistas. Tampoco se requiere demasiada perspicacia para comprender que detrás de este espectáculo del desdén se esconden miedos irracionales. (¿No es nuestra calculada elocuencia una forma de disipar cualquier mancha de parloteo bárbaro? ¿No se asemeja nuestra animada democracia a un *andron* bien despejado, y que demuestra que los otros sistemas políticos son artilugios viciados? Sin duda,

los hombres libres son los dignos compañeros de los hombres libres; y ¿por qué los esclavos tienen que ser siempre esos torpes brutos?; y ¡qué desagradable ser una mujer, ese recipiente débil, limitado, tan deficiente en cuerpo y mente como lo es una lengua bárbara en sonoridad y sentido!). Qué tan a menudo, me pregunto, escucharían estos parangones de la excelencia cierta pregunta tenuemente susurrada: ¿Pero no son estos bárbaros semejantes a ustedes? ¿No comparten ustedes con los esclavos una humanidad común? ¿Son los hombres y las mujeres tan distintos que no hay nada femenino en uno, nada masculino en la otra? El terror al Otro era tan profundo que incluso Dionisio, casi sin lugar a dudas un dios griego local de tiempos ancestrales —pero también el epítome de la Otredad— sería siempre considerado como un extranjero, una intromisión del afeminado Oriente. Sin embargo, esta ambivalencia hacia el Otro no se daría de una manera tan manifiesta como en las idas y vueltas del arte griego.

Así como la invención de la geometría por Tales, la arquitectura y el arte griegos tuvieron su origen en los métodos de medición de los egipcios. Hubo por supuesto otras líneas de influencia en las artes de los griegos; y mucha de la estatuaria arcaica y varias de las muestras de cerámica que han llegado hasta nuestros días desde los tiempos de Homero o antes hubieran podido pertenecer también a los fenicios, los mesopotámicos, e incluso a los africanos sub-saharianos, pues imitan casi con exactitud las convenciones artísticas de esos territorios lejanos. Pero durante los siglos VII y VI —es decir, en la época de los poetas líricos y los filósofos presocráticos— Egipto le proporcionó a Grecia una nueva inspiración. Antes de esta época, la construcción monumental, tanto de templos como de estatuas, era desconocida para los griegos. Los templos griegos eran

pequeños, especies de recintos temporales levantados en ladrillos de barro, reforzados con madera. Sin contar la metalistería militar, las artes plásticas se limitaban a la cerámica geométrica y vasijas votivas en madera y arcilla, representaciones primitivas no más que algunas pulgadas más altas que un dios o un hombre, elaboradas para dejar en el reducido templo del dios como acción de gracias o para rogar por algún favor divino.

No obstante, el incremento en la prosperidad económica les permitió viajar a un número de griegos, y el noreste de África resultó ser mucho más atractivo —ofreciéndoles además una bienvenida más calurosa— que las vastas llanuras del Oriente donde habitaba el enemigo persa. En el estático e inalterable hogar de los faraones, estos viajeros se admirarían ante la alucinante arquitectura y la imponente representación estatuaria de sus faraones y dioses. Para poder construir semejantes colosos, el arquitecto y el artista necesitaban planos precisos con medidas exactas, herramientas que los egipcios les proporcionaron a sus invitados griegos, como también los métodos para extraer y acondicionar la piedra. El resultado sería un nuevo programa de construcción en las principales ciudades griegas, brindándonos de manera expedita los elementos esenciales que constituyeron con el tiempo el panorama visual de Occidente.

Aunque los griegos tomaron de los egipcios el concepto de lo monumental, sus obras adoptaron una expresividad característicamente griega. Los nuevos templos (y, muy pronto después, otras construcciones públicas) eran ahora amplios y resistentes, construidos en piedra y levantados sobre las colinas, la culminación de los asentamientos humanos de donde surgieron. Contrario a las inminentes edificaciones egipcias —que, con esos muros aplastantes, los faraones en granito y

las impasibles divinidades animales que servían como inmensos guardianes de piedra, parecían haber sido impuestas desde las alturas— los templos griegos no vociferaban «¡Inclínate y no traspases!». Más bien, estas nuevas edificaciones griegas, como sus humildes predecesores de barro y madera, guardaban una armonía con los alrededores, como si de alguna forman también hubieran surgido del paisaje mismo. Apenas si se podían distinguir sus muros: lo que se mostraba al espectador era un porche elegantemente escalonado que se levantaba después en inmensas pero esbeltas columnas hasta un techo con una ligera inclinación. Las columnatas que rodeaban el templo servían, en su despejada amplitud, como una invitación a subir los escalones y entrar al recinto. A medida que uno se acercaba al edificio, podía ver arriba entre las columnas y el techo un friso decorado que se extendía horizontalmente.

La sorprendente variedad en el paisaje griego contribuyó a esta nueva empresa arquitectónica, proporcionando uno de los escenarios naturales más espectaculares que puede ofrecer el mundo. Áridas y vertiginosas alturas que descienden de pronto hacia hermosos valles y, más allá de la tierra, luminosas franjas de mar, interrumpidas por penínsulas accidentadas e islas, que ofrecen en sí mismas todo un espectáculo. Pues la luz, el agua, la vegetación se combinan para formar bahías, que brillan en piscinas de color aguamarina al borde de las playas, pero que, aún más lejos, se desvanecen en púrpura, como si una tela fenicia se agitara en la profundidad del agua, por debajo de la resplandeciente superficie del mar vino tinto. Aún hoy, se puede escalar la magnífica Acrópolis en Atenas, visitar el deslumbrante templo de Poseidón que se levanta por encima del azul golfo de Sounion, ascender hasta el profundo misterio de las ruinas de Delfos por las estimulantes y salvajes

cuestas del monte Parnaso, y experimentar así personalmente el placer que los griegos sentían al observar su propia tierra; más de dos siglos y medio antes de que se pensara que la apreciación de los hombres por el paisaje se hubiera desarrollado.

Sin embargo, no todos estos elementos arquitectónicos encajaron inmediatamente. Fue necesario llevar a cabo cierta experimentación antes de que todo llegara a una proporción óptima, y los primeros ejemplos en la construcción de templos monumentales parecen comprimidos y pesados cuando se comparan con la elevada ingravidez de construcciones posteriores. Pero por ensayo y error los arquitectos vislumbraron las relaciones ideales entre la masa y la línea —lo que el poeta latino Horacio llamaría *aurea mediocritas* (la regla de oro)— de tal manera que sus últimas obras, incluso vistas hoy como ruinas, tienen el poder de elevar el espíritu [véase la ilustración 2]. Gran parte de este efecto tiene que ver con la forma en como los constructores resolvieron el problema de las proporciones de las columnas: anchas en la base pero que parecían adelgazarse hacia el techo. En realidad, las columnas se inclinan levemente hacia adentro y sus líneas en apariencia rectas están ligeramente curvadas para así corregir lo que de otra forma generaría la ilusión óptica de que se van hacia delante. Con el tiempo, los arquitectos griegos lograron muchas mejoras en el refinamiento de las proporciones e hicieron que sus obras resultaran cada vez más placenteras a la vista.

En la *cella*, la habitación cerrada en el centro de la estructura, se llegaba a la presencia del dios o de la diosa a quien estaba dedicado el templo; tenía la forma de una estatua monumental, con varios metros de altura, con el supuesto aspecto de la deidad, iluminada con lámparas y por lo general con un estanque poco pro-

fundo al frente que servía como reflejo y lanzaba luz adicional sobre la figura. Esta estatua central estaba alojada en un «santuario interior», muy poco egipcio, no más amplio que el nicho en el Lincoln Memorial. Además de la estatua del dios, los arquitectos les brindaron a los escultores opciones adicionales para exhibir su arte, como los frisos de la fachada; esa larga banda horizontal que se extendía entre la cornisa que sostenía el techo y el arquitrabe que descansaba sobre las columnas, donde los escultores encontrarían una oportunidad para relatar toda una historia en paneles sucesivos. El tímpano de la fachada, el alargado panel triangular formado por la inclinación del techo y la cornisa, ofrecía un espacio espectacular para esculpir los cuadros vivientes de figuras.

Pero el siglo VI daría también paso a una explosión de la escultura monumental que sobrepasó los límites del templo, como las estatuas, de tamaño natural o más grandes, erigidas en los parques o mercados para conmemorar alguna batalla, o en honor a un dios o a los héroes caídos. Con este original ensamblaje de templos y, un poco más tarde, de teatros (como también de otros edificios públicos menores, como la *stoa*, la alameda cubierta que sería la predecesora de nuestro centro comercial) y con los espacios públicos al aire libre divididos por monumentos conmemorativos, el aspecto e incluso la experiencia de la vida urbana estaba adquiriendo un tipo de vida como el que tenemos hoy: bulliciosa, diversa, secular y que al mismo tiempo satisfacía distintas necesidades con placenteros recintos adicionales para el descanso y el sosiego.

La estatuaria monumental del periodo arcaico (desde finales del siglo VII hasta aproximadamente el 480 a. C.) renegaría de su origen egipcio en su rígida simetría, basada como estaba en la cuadrícula tradicional egipcia

que representaba el interior y el exterior de la anatomía humana bajo una rígida distribución de las formas corporales siguiendo un patrón abstracto [3,4,5]. Los *kouroi* (jóvenes, hijos, descendientes), estatuas conmemorativas en honor a los héroes caídos y erigidas en muchos sitios a la redonda, encarnarían la favorita representación de la figura humana en este periodo; y a pesar de que el estilo de representación cambiaría radicalmente, el *kouros* —el adolescente en la cúspide de su virilidad— se mantendría como el tema central del arte griego. La imagen del hombre-niño, con ejemplos que sobrepasan con mucho todas las otras realidades visuales, no sólo es la expresión del ideal griego sino que a la postre da luces sobre las obsesiones más profundas de esta civilización.

Al seguir el modelo egipcio, el escultor griego en un principio se ajustaba escrupulosamente a la disposición global del cuerpo humano: las relaciones espaciales entre la cabeza y los hombros, entre la clavícula y el pecho, entre el torso y los muslos, y así con todo, se mantendrían exactamente como las recibieron de los egipcios. Los brazos se mantenían rígidos a los costados, los puños cerrados, el pie izquierdo echado hacia delante. Pero hubo, desde el primer momento, dos innovaciones griegas: la figura era ahora evidentemente un joven, contrario al adulto barbudo de las representaciones más comunes egipcias, y aparecía desnudo, sin los genitales cubiertos como era invariablemente el caso en la estatuaria egipcia. La propensión griega hacia la desnudez masculina, tanto en la vida como en el arte, fastidiaba a las sociedades vecinas, donde los hombres, aunque difícilmente moderados, consideraban la desnudez completa (por lo menos en público) como una forma de humillación. Los esclavos y los trabajadores de los sectores más bajos —como los pesca-

dores y los picapedreros— podían algunas veces aparecer desnudos en el curso de sus labores, pero una reputación social digna, subordinada como estaba al indulto completo de todas las formas de trabajo manual, implicaba necesariamente llevar vestido.

¿Por qué los griegos percibían este tema de una manera tan diferente? ¿No sólo distinta a todas las sociedades circundantes sino de otras tradiciones a lo largo de la historia del arte en las que la desnudez, en caso de ser permitida, aparecía sólo ocasionalmente? Incluso la única y sorprendente excepción entre las tradiciones artísticas foráneas, la escultura de templos en la India durante el siglo x d. C., está en deuda con los modelos griegos. La elección griega se convertiría en la elección del arte occidental, desde la temprana Grecia arcaica hasta la decadencia de Roma y después desde el Renacimiento temprano hasta nuestros días (con la pausa de la modesta Edad Media durante la que sólo Adán y Eva podían ofrecerle al artista una excusa para desnudar sus figuras hasta lo mínimo permitido). Pero los artistas de Roma, del Renacimiento y más adelante, imitaron de manera consciente los modelos griegos, hacia los que debemos mirar para hallar la respuesta a nuestra pregunta.

Los estudiosos no han llegado a un acuerdo unánime sobre si fue el nudismo público (en el trabajo, en el deporte, en las ocasiones festivas como los simposios) el precedente para los *kouroi* o si fueron los *kouroi*, exhibidos en todas partes, los que precipitaron la desnudez en público; sin embargo la interpretación más admisible parecería ser que, en este caso, el arte estaba imitando la vida y no al contrario. Al mismo tiempo, la desnudez llegaría a ser más predominante en el arte que en la vida, ya que todas las circunstancias en el arte se convertirían en una oportunidad para

la desnudez. Pero ningún soldado griego, casi siempre desnudo en su representación artística, estaría tan loco como para combatir desnudo (todos iban fuertemente armados); ningún atleta salía del *gymnasium* para darse una vuelta desnudo por el *agora*; ningún participante en el simposio, independiente del espectáculo que hubiera hecho de sí mismo la noche anterior, sería visto nunca exhibiéndose a la luz del día.

¿Fue el estímulo a la desnudez por parte de la sociedad, en especial entre los hombres jóvenes —tanto en la estatuaria como en el *gymnasium*— simplemente una de sus tantas peculiares instituciones, la pederastia aprobada socialmente? Si fuera así, esperaríamos encontrar un contenido más sexual del que vemos en las estatuas. Los *kouroi* nunca fueron esculpidos en estado de excitación. De hecho, después del periodo arcaico —a medida que los artistas lograban mayor flexibilidad y control sobre su material— los genitales de los *kouroi*, como igualmente los genitales de casi todos los hombres representados en el arte griego, se redujeron a un tamaño que la mayoría de los hombres de hoy encontraría vergonzoso. Existen algunas excepciones: los esclavos y los extranjeros, por lo general mostrados como seres desagradables, aparecen algunas veces dotados de miembros enormes, como los sátiros dionisiacos, normalmente también deformes y dementes; y los artistas que retrataban orgías en algún simposio y encuentros de alcoba no tienen recato en mostrar con exactitud lo que sucede. Pero todo este tipo de temas se encuentran en la cerámica (esclavos, extranjeros, sátiros, orgías) y en la parte de atrás de los espejos (escenas de amor en escenarios íntimos), ideados para estímulo privado y no para la exhibición pública.

La pasión sexual, como hemos visto, es un dios llamado Eros. Sufrir de pasión sexual significa, por lo tan-

to, encontrarse doblegado por un dios. Uno debe por supuesto rendirse —no tiene ningún sentido tratar de vencer a un dios— pero la simple idea de estar doblegado por alguien más significaba para un griego suficiente humillación tanto como no servir para tema del gran arte. Una cosa era ser realista frente a la pasión sexual —admitiendo su existencia, nombrándola abiertamente, gozándola sin tapujos— y otra muy diferente darle palco de honor en el *agora*. Una orgía podría entonces venir muy bien en un copón para beber [19] o la escena de una pareja haciendo el amor ser el tema perfecto para un espejo de *boudoir* [18], pero ninguna pertenecía al espacio público, donde debería reinar sólo la dignidad ideal. Preferible dibujar y esculpir genitales masculinos con cierta reticencia: replegados contra la ingle como quizás se verían en combate o durante un entrenamiento físico fuerte o emergiendo de ese «mar de escrotos tensados», según la parodia que haría Joyce del epíteto homérico. Se sabía incluso que los atletas ataban el prepucio como si envolvieran salchichas, para evitar así la broma de una erección involuntaria durante la práctica de los ejercicios.

En todo caso, como la comedia era el ámbito donde ninguna representación se consideraba demasiado provocadora, los actores cómicos eran los únicos entre los griegos que podían llamar la atención sobre su equipo sexual. Se ataviaban con penes y testículos desmesurados, que les caían casi hasta las rodillas, produciendo un efecto apenas si más erótico que la boca roja de un payaso [20]. Para la producción de *Lisístrata*, sin embargo, en la que los coristas masculinos privados de sexo aparecen con enormes erecciones, los genitales sin duda se mostraban bien rellenos, como era el caso también con los actores que personificaban sátiros, y quienes siempre aparecían con *phalloi* erec-

tos atados a un arnés. La pasión sexual sin esperanza (de una mujer madura —Fedra, esposa de Teseo— por su hermoso hijo adoptivo) es el argumento de la obra *Hipólito* de Eurípides, que por supuesto termina trágicamente. Pero esta es una excepción en la *ouvre* de un dramaturgo excepcional. La gran mayoría de las directas referencias al sexo en el arte griego son brutales, cómicas, o concebidas para uso privado; que servían sólo para subrayar la castidad pública de los *kouroi*, cuya atrevida manera de vivir aún se nos presenta bajo un enigma.

La desnudez ha sido sinónimo de humillación, no sólo para los pueblos vecinos de los griegos, sino a lo largo de toda la historia de los hombres. Tenemos que recordar sólo las demacradas y desnudas víctimas embutidas por los nazis en las cámaras de gas en Europa central y de ahí a las fosas comunes o el cuerpo del soldado americano arrastrado por las calles de Mogadishu para no olvidar el significado universal de la desnudez pública. Los romanos comprendieron muy bien que la vergüenza de la crucifixión radicaba no sólo en el espantoso sufrimiento físico sino también en el hecho que la víctima fallecía desnuda en público, cada estremecimiento corporal de su agonía final era un espectáculo para quienes observaban[32]. La desnudez evi-

32. El castigo severo de individuos por parte de un poder político no es el único curso que toma la desnudez para mostrar algo vergonzoso. Como exclamó recientemente el director Stanley Donen, no precisamente virgen en el negocio del espectáculo, sobre la aparición de Kathleen Turner desnuda en la producción de Broadway de *El graduado*: «Nunca fui a ver a Kathleen Turner desnuda, porque sabía cuál iba a ser mi reacción: ¡"así es como Kathleen Turner se ve desnuda!". Me avergonzaría por ella, y por todos los que estaríamos mirando fijamente su desnudez, y me lanzaría afuera por la puerta».

dencia indefensión y puede, por lo tanto, motivar piedad y el sentido de la solidaridad, no sólo por la víctima desnuda sino por toda la humanidad desamparada, como cuando el Enrique V de Shakespeare, en la noche previa a la batalla de Agincourt, demanda a sus tropas recordar que «en su desnudez [el rey] es sólo un hombre».

¿Cómo, entonces, este símbolo universal de la vergüenza —y, quizás a un nivel más profundo, de la solidaridad compasiva— se convirtió para los griegos (y para la posterior tradición occidental) en el emblema del heroísmo? El *kouros* representa al hombre griego en su estado ideal, eternamente joven, eternamente a punto de florecer, eternamente fuerte, inalterable para siempre; no se encuentra en ningún proceso, no está en camino de pasar de la juventud a la adultez, sino en una gloria perpetua, eternamente Uno. Como imagen del ideal último, debe aparecer desnudo, pues ningún vestido distinto a su propia piel puede ajustarse a su eternidad. Ha quedado absuelto de toda transformación futura, ya sea crecimiento, florecimiento sexual o deterioro. Inmune a todo desarrollo (que necesariamente implicaría la desintegración en un estado futuro), pertenece al Mundo de las Ideas. Él es la idea de Hombre, la perfección, de la cual participan todos los hombres hermosos y heroicos como ejemplos parciales, el hombre que todos los hombres desearían ser. Y es este deseo, este deseo imposible, lo que le transfiere al *kouros* el *pathos* que le atribuimos.

El *kouros* no es, entonces, simplemente la expresión de una idea griega sino un anhelo profundamente humano que los griegos fueron los primeros en develar y que ha repercutido para siempre en la literatura y el arte. Es el anhelo que se le escapa a John Keats, moribundo a la edad de 20 años, mientras sostiene una

«urna griega»[33] en el Museo Británico y en la que se perfila una escena silvestre:

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal —yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou last not thy bliss,
Forever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! That cannot shed
Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
Forever piping songs forever new;
More happy love! more happy, happy love!
Forever warm and still to be enjoyed,
Forever panting and forever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,
A burning forehead, and a parching tongue.

(Bello doncel, debajo de los árboles tu canto
ya no puedes detener, como no pueden ellos deshojarse.
Osado amante, nunca, nunca podrás besarla
aunque casi la alcances, mas no te desesperes:
marchitarse no puede aunque no calmes tu ansia,
¡serás su amante siempre, y ella por siempre bella!

¡Dichosas, ah, dichosas ramas de hojas perennes
que no despedirán jamás la primavera!
Y tú, dichoso músico, que infatigable
modulas incesantes tus cantos siempre nuevos.
¡Dichoso amor! ¡Dichoso amor, aún más dichoso!
Por siempre ardiente y jamás saciado,

33. Como nadie ha descubierto la urna descrita por Keats, ha surgido la sospecha de que lo que él vio en realidad fueron los llamados Mármoles Elgin, sustraídos por lord Elgin del Partenón en Atenas y aún en poder del Museo Británico.

anhelante por siempre y para siempre joven;
cuán superior a toda latente pasión humana
que en pena deja el corazón hastiado,
la garganta y la frente abrasadas de ardores).

Es el mismo sentimiento expresado con estremecedora resignación por W. B. Yeats en «Sailing to Byzantium», al envejecer:

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enameling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

(Oh, sabios, que estáis en el fuego sagrado de Dios,
como en el mosaico dorado de un muro,
dejad el fuego sagrado —rueda que gira—
y conducid el coro de mi alma.
Consumid mi corazón; padeciente de anhelos,
atado a un animal agonizante
no sabe lo que es; recogedme
en el artificio de la eternidad.

Una vez fuera de la naturaleza nunca más tomaré
mi forma corporal de cosa natural,
sino una forma como aquellas que el orífice griego

forjara en oro y en oro esmaltara
para que el soñoliento Emperador no se durmiera;
o cantaré, posado en una rama dorada,
para damas y señores de Bizancio,
aquello que ha pasado, que pasa o por venir*.)

El poeta, ahora un ave de oro, cantará desde su rama dorada —pues, como en el poema de Keats, la naturaleza misma ha quedado libre de toda transformación— y como el poeta ha tomado la transformación como su tema («lo que ha pasado, o pasa, o vendrá»), él mismo se elevará por encima de todo cambio mortal, muy lejos, como nos dice Keats, de «toda latente pasión humana».

A pesar de que estos dos ejemplos (no sorpresivamente) hacen referencia a Grecia, el sentimiento, el deseo de quedar libre de toda alteración —«del cambio y el deterioro de todo lo que observo alrededor»— es un anhelo profundamente humano. Y la expresión de este anhelo tanto en notas altas o bajas, en grados agudos o torpes —tanto en las perdidas utopías de Homero de Troya e Ítaca o en la plañidera expresión de Safo de su deseo de juventud y su lamento por el paso de los años, o en la noble aspiración de Sócrates por «salir de esta espiral mortal» y ascender hasta el Mundo de las Ideas o en el moldeado *pathos* de los *kouroi*— es sin duda el legado más complejo y valioso de Grecia a la tradición occidental.

Esto no es todo lo que habría que decir sobre la desnudez. Quedan fragmentos de cerámica obscena, los equivalentes visuales de los chistes verdes de Arquíloco. Y quedan también las figuras de las hermas, pilares sin cuerpo a excepción de la cabeza y el falo, no en estado retráctil sino completamente erecto [17]. Pero la cerá-

* W. B. Yeats, *Antología bilingüe*, trad. Enrique Caracciolo Trejo, Madrid, Alianza, 2002.

mica era tan privada como la mayoría de la pornografía, creada para el placer momentáneo lejos de la bulliciosa *agora*. Las hermas tenían una función diferente: puestas en los límites de frontera y, por lo tanto, evidentemente públicas, eran guardianes de la misma *polis*, concebidas (contrario a los monumentales faraones y dioses animales de Egipto) para protegerse del mal y mantener a raya los enemigos con su primitiva manifestación del poder masculino. El *kouros*, ni chiste ni encantamiento, reúne toda la plática antagónica e incesante de los griegos y declara bajo una única voz autoritaria: «Aquí está nuestro ideal, lo mejor que tenemos para ofrecer».

No suena distinto al mensaje que la nasa transmitió al cosmos cuando en 1972 envió una sonda al espacio insondable con la esperanza de mandar un saludo a la vida inteligente en cualquier otra parte del universo. La nave, ahora con miles de millones de millas de recorrido, lleva muestras físicas y culturales de la Tierra (imágenes, sonidos, música, saludos en 55 idiomas) grabadas en un disco de cobre chapado en oro. Acoplada al marco principal de la nave hay una placa con mensajes gráficos: un mapa estelar, donde se muestra la ubicación de la Tierra, acompañado por las figuras de un hombre y una mujer, desnudos. (Después de todo, no quisiéramos que los extraterrestres pensaran que en nuestros cuerpos crece la ropa como le crece el caparazón a la tortuga). Ni el hombre ni la mujer, sin embargo, podrían servir como la representación típica de la humanidad, pues se trata de dos miembros de una raza minoritaria —es decir, la blanca— como tampoco representan al americano promedio, siendo mucho más esbeltos que Pickup Pete y Supermarket Sally*. El as-

* Estereotipos de las personas obesas en Estados Unidos. *(N. del T.)*

pecto más insólito es que, a pesar de querer mostrarlos claramente como dos adultos, no tienen una pizca de pelo a excepción de la cabeza. Lo que la nasa escogió para lanzar al universo como tarjeta de saludo fue una pareja de humanos musculosos que, a pesar de sus rostros de veinteañeros, son preadolescentes. Así que el ideal griego de los *kouroi*, ligeramente modificado por el gusto norteamericano (sin ese fibroso vello púbico, por favor), quizás estará siendo examinado en este momento por remotos alienígenas, que estarán tratando de imaginar cómo se llevará a cabo la reproducción en ese planeta habitado y en el tercer círculo concéntrico de alguna estrella en la Vía Láctea. Rascándose sus cabecitas verdes, no habrán podido descifrarlo.

Aunque este ideal norteamericano es de alguna manera una devaluada versión de su predecesor griego y no posee la transparente dignidad del original, en todo caso ha tomado de los *kouroi* del siglo vi a. C. la noción de un arquetipo visual, eximido del tiempo; sin duda una noción muy extraña para ser enviada, en un viaje infinito, hacia nuestro continuum espacio-tiempo. Pero igual, somos lo que hemos sido, y las imágenes que proyectamos no flotan libres como globos sino que están en nuestras más profundas raíces históricas, y, aparentemente, no hay nada que la nasa pueda hacer frente a la manera como la historia ha moldeado la imaginación de los hombres.

La rígida simetría de los *kouroi* de los siglos vii y vi empezaría, a partir del siglo v, a dar paso a una revolucionaria relajación de los modelos atenienses, llevando rápidamente la escultura griega hacia su expresión máxima. «El Efebo critio» [4] en la Acrópolis es evidentemente un *kouros* con la típica expresión facial, los bra-

zos a los costados, el pie izquierdo echado hacia delante. Pero tanto el ojo como la mano del escultor ya no están bajo el dominio total de la tradición, y el escultor —probablemente Critio, pues la escultura es muy semejante a otras de su autoría— ya no se limita a reproducir lo que se ha hecho hasta entonces. En lugar de estar en una postura alerta con todo el peso del cuerpo distribuido a partes iguales, como en la que se ven todos los *kouroi* anteriores, este muchacho aparece en la postura que tendría cualquier joven en reposo, el peso sobre la pierna izquierda, la pierna derecha relajada y doblada a la altura de la rodilla, que alinea todo su cuerpo sobre una curva suave, las caderas y los hombros ya no aparecen en sólidas paralelas sino que ocupan planos horizontales con una ligera inclinación, la cabeza ya no está puesta justamente encima del cuello sino levemente, sólo levemente, inclinada hacia delante y hacia su derecha. La exploración táctil de la anatomía humana y el refinamiento de toda la estructura lo dejan a uno deslumbrado. Aunque la imagen debe permanecer tan virginalmente casta como sus predecesores, no hay ninguna duda de que se espera una respuesta erótica de quien la contempla. Comparado con sus predecesores, el «Efebo critio» es la obra admirable de un genio, un genio de la mente y del corazón, pues nunca antes en la ya larga historia de los artefactos humanos un hombre había moldeado tan hermosamente un cuerpo humano —el equilibrio entre los miembros rectos y los flexionados, la tensión entre los músculos tensos y los distendidos—, hasta tal punto que parecería que hubiera penetrado hasta su alma. Aquí hay un artesano que entiende el cuerpo de un muchacho como si fuera no sólo el creador de una estatua de mármol sino del muchacho mismo. En adelante, el cuerpo de una estatua griega quedará unificado por la estructura subyacen-

te al cuerpo humano y no por un diseño trazado sobre una superficie.

Esta innovadora modificación en la soltura del cuerpo del *kouros* precipitó una diversidad mayor. El «Efebo critio» es tan evidentemente un muchacho —mucho más que sus super corpulentos antepasados arcaicos— que sin duda encarna la imagen de mocedad en lugar de una masculinidad más difundida, y así le sugería a los escultores variaciones adicionales. Ahora es posible llevar a cabo diferentes representaciones de la masculinidad ideal —cuerpos más rudos, más maduros, en posiciones distintas—, y en poco tiempo se encontrará uno con varias clases de machos ideales esculpidos: arqueros combatiendo, jinetes en campaña, atletas sometiendo sus cuerpos a varias disciplinas físicas, héroes revolucionarios, dioses de tenebrosa belleza [7, 8, 9]. Sin embargo, esta nueva variedad encubre una uniformidad manifiesta, pues todas las imágenes son, por diferentes que parezcan unas de otras, personificaciones de la perfección masculina. El arte griego del gran periodo clásico sirve como un espejo donde el hombre griego se contempla a sí mismo; donde contempla ese ser perfectamente proporcionado y asombrosamente diestro.

Por supuesto, a las mujeres también se las representaba, aunque raras veces y siempre vestidas [10, 11]. La mujer ideal, por lo tanto, es la virgen recluida o la madre recluida. Contrario a lo hombres, «las mujeres griegas no tenían un momento de florecimiento», escribe la poeta y clasicista canadiense Anne Carson, «sólo una estación de incipiente virginidad seguida por otra estación de rancia madurez, con el momento de la desfloración como línea divisoria». Esta descripción cobija sólo a las jóvenes de buena familia, que empiezan como seres presexuales, quedan sometidas a la penetración con-

yugal, y de inmediato se concentran en el oficio que supuestamente les corresponde: cuidar de la casa de su marido y educar sus hijos. No existe un ideal verdadero para la mujer griega, ningún tipo de eternidad desnuda, sólo las tareas apropiadas: los preparativos, el matrimonio, el parto, la crianza de los hijos, soportar la condescendencia de la sociedad si sobrevive más allá de la menopausia, la muerte. Como afirma Andrew Stewart, historiador de arte de Berkeley, «ya se trate de una *parthenos* [virgen], una esposa o una viuda, como la mujer es una criatura tanto de excesos como de carencias [*es decir, más emocional que racional, más receptáculo que herramienta*], su *aretē* consiste en reconocer la supremacía masculina y hacer lo que su guardián masculino (padre, hermano, esposo) piense que es lo correcto». Stewart añade con ironía, «sobra decirlo, esta directriz fue sin duda observada tanto para transgredirla como para cumplirla».

Sabemos casi por instinto que Stewart debe estar en lo cierto así nos queden sólo fragmentos de la evidencia de esta resistencia femenina. Podríamos señalar la imperiosa seguridad de Safo, las revolucionarias mujeres de Aristófanes, la inflexible Medea de Eurípides y tener la certeza de que bajo la fría superficie de ese ideal griego reverberaba mucho más calor del que se puede leer en su mensaje público. El crítico Terry Eagleton resulta particularmente esclarecedor:

> Para una sociedad dominada por hombres, el hombre es el principio fundamental y la mujer su opuesto excluido; y en tanto que esta distinción se mantenga en su sitio el sistema funciona de manera eficiente... La mujer es el opuesto, el «otro» del hombre: es un no-hombre, un hombre defectuoso, a quien se le ha asignado un papel primordialmente negativo en relación con el principio fundamental masculino. Pero de la misma forma, el hombre es lo que es sólo en virtud de

dejar constantemente por fuera a este otro o contrario, definiéndose a sí mismo como su antítesis, y, por lo tanto, su identidad completa está comprometida y en riesgo justo por ese gesto con el que pretende aseverar su existencia única y autónoma.

La mujer para el hombre no es sólo un otro en el sentido de algo que está más allá de su comprensión, sino un otro íntimamente relacionado con él como imagen de lo que no es él, y en consecuencia un recordatorio esencial de lo que es. Por lo tanto, el hombre necesita de este otro así lo rechace; se ve forzado a otorgarle una identidad positiva a aquello que considera una no-cosa. No sólo su propio ser depende como parásito de la mujer, y del acto de excluirla y subordinarla, sino que hay una razón por la que esta exclusión resulta necesaria y es que tal vez ella no sea tan otro después de todo. Quizás ella se manifieste como la imagen de algo que el hombre quiere reprimir, algo expelido más allá de su propio ser, relegado a una desconocida región que se encuentra por fuera de sus firmes límites individuales. Tal vez lo que está por fuera también está de alguna forma por dentro, lo que es extraño sea también íntimo; de tal forma que el hombre necesita vigilar la frontera absoluta entre estos dos territorios tan cuidadosamente como lo hace pues puede ser siempre transgredida, en realidad siempre lo ha sido, y es mucho menos absoluta de lo que parece.

Pero ¿consigue alguna vez este otro femenino dejar atrás las transgresiones privadas, los embates domésticos de la guerra, los tropos literarios de la poesía y el drama [15, 16]? ¿Alguna vez entra al templo o al *agora* como una subversiva declaración pública, o aún incluso como un ideal esculpido? Una manera de contestar estas preguntas es plantear estas otras: ¿Se despoja alguna vez la mujer de sus ropas en el arte griego? Y, si así es, ¿qué aspecto tiene?

Lo hace y tiene un aspecto maravilloso.

A finales del siglo IV, unos 150 años después de la talla del «Efebo critio», el incomparable Praxiteles deci-

dió abrirse paso en dos territorios prohibidos. Su tema era Afrodita, la diosa del amor, de quien uno pensaría al verla tener la imagen ideal de la desnudez femenina. Pero el mito de Afrodita la muestra cubriéndose celosamente las *belles choses*. Si algún hombre a quien ella no hubiera escogido para ofrecerle sus dones se acercaba a ella desnuda, el castigo era la muerte inmediata. Podemos suponer que para el siglo IV se habían desvanecido un tanto los tabúes sobre los dioses, pero seguía siendo cierto que mostrar una imagen femenina desnuda era bastante audaz. Llamarla Afrodita ya cortaba la respiración. La Afrodita de Praxiteles [13], recién salida de su baño, se levanta en una elegante y lánguida curva en forma de S, la mano izquierda empuña un velo que no cubre nada (y sirve para resaltar aún más su desnudez), la mano derecha trata —sin conseguirlo del todo— cubrir sus partes privadas. Su sensacional y atrayente cuerpo no le debe nada a la vigente convención griega de retratar a las mujeres como muchachos de caderas estrechas y con pechos; varones de segunda clase que no tenían pene. Ella es, para usar un cliché inevitable, toda una mujer, una imagen tan apacible, desprovista de toda timidez, tan sobrecogedora que puede llevar a cualquier hombre griego al silencio, tarea nada sencilla. ¿Acaba de ser sorprendida por un intruso? Claro que sí, pues el intruso es su escultor, quien amó cada centímetro suyo con el cincel, así como lo ha hecho todo hombre a lo largo de los siglos siguientes cada vez que se atreve a mirar anhelante la desnudez de la diosa del amor. ¿Deplora su altivo rostro mi intromisión o me llama con su gesto? ¿Envolverá su cuerpo con el velo o lo dejará caer al piso? ¿Me matará o me dará la bienvenida? Quién lo puede decir. Ella es la mujer, voluble, indescifrable, inefablemente misteriosa, obsesivamente deseable.

Aquí, por primera vez en la historia de los hombres, se revelan el poder prohibido e incluso el *pathos* del desnudo femenino, y no de una manera tentativa, como cualquiera hubiera podido suponer, sino con una confianza sobrecogedora de un genio que puede reproducir públicamente lo que antes estaba confinado a la ensoñación masculina. Ningún escultor causará una revolución semejante hasta cuando Miguel Ángel lleve la Edad Media a su culminación al revelar el *David* a la gente de Florencia dos siglos después. Lo que es aún más sorprendente es que los griegos, después de la conmoción inicial, permitirán la exhibición pública de este nuevo arte y patrocinarían a los artistas que se inspiraran en Praxiteles. Después de todo, los artistas no eran escritores como Aristófanes ni Eurípides. En el sistema de clases griego, eran unos fulanos de la clase trabajadora, gente que se ganaba la vida usando las manos. Nadie tenía por qué mimar a estos simples artesanos. Pero estos se salieron con la suya. En poco tiempo, la diosa desnuda se encontraba por todas partes, algunas veces cubriendo sus partes privadas con una mano; algunas veces protegiendo sus pechos con la otra; algunas veces, agachada delicadamente en su baño, los pliegues del abdomen amoldados por su escultor en una invisible caricia; otras, reclinada y cubierta a medias o descaradamente desnuda para que todos la vean [12, 14], y resulta muy difícil imaginar cuál hubieran sido la historia del arte occidental si a Afrodita nunca la hubiera desnudado.

¿Qué les permitió a Praxiteles y sus compañeros escultores hacer su voluntad? Para finales del siglo IV, Grecia estaba cambiando, Atenas especialmente. No es que los griegos se hubieran permitido caer en un punto muer-

to cultural, pero para la época de Praxiteles la sensibilidad griega evolucionaba de forma precipitada. Por un lado, Hipócrates, nacido en la isla de Cos alrededor del año 460 a. C. y muerto no antes del 370, había revolucionado la medicina y la llevaba con solidez hacia una ciencia experimental, distanciándola para siempre de los populares remedios místicos y de toda charlatanería. En los días de Praxiteles, los extensos escritos de Hipócrates se tomaban con la mayor seriedad, en particular sus estudios sobre la anatomía, un valioso recurso para los escultores de la figura humana. Los sensatos tratados anatómicos de Hipócrates liberaron el estudio del cuerpo de todas las imaginaciones mitológicas y llevaron al estudiante a concentrarse en una observación cuidadosa y a no olvidar nunca el lazo indisoluble entre causa y efecto. De esta manera, la medicina hipocrática serviría como causa indirecta para el destape de Afrodita y para liberar a la escultura griega de los tabúes aún vigentes.

Quizás aún más importante fue el daño que Atenas le había causado a su confianza en sí misma, siempre incontestable. La ciudad de Atenas, quintaesencia de la *aretē*, tierra de la democracia, hogar de invencibles y valerosos hombres libres, había perdido la Guerra del Peloponeso; que es casi como si Estados Unidos fuera derrotado por Corea del Norte; el parangón de las instituciones políticas había sido superada por la más bizarra, la más retrógrada *polis* en el mundo griego. Para cuando Atenas se rindió ante Esparta en el 404 a. C., la gran ciudad se había convertido en un territorio dependiente con las finanzas por el suelo, las murallas en ruinas, la población mermada, las colonias perdidas, su famosa flota reducida a una docena de naves [1]. La derrota engendró en los atenienses del siglo IV, como Praxiteles, cierto escepticismo frente a las inflexibles ideas masculinas del siglo anterior.

Aunque Atenas recobraría parte de su riqueza y dignidad, no tuvo que esperar demasiado antes de sufrir otro asedio, esta vez por parte de Filipo II de Macedonia, quien gobernaba sobre un reino cuasi-griego en los Balcanes. Qué tan griegos eran los macedonios es aún tema de discusión; pero los griegos de la península, de las islas y de las colonias tradicionales reclamaban que el «griego» hablado por los macedonios no podía ser para nada griego, pues resultaba imposible de comprender. (Imagino que la situación era de alguna manera paralela a la de una película escocesa que debe distribuirse con subtítulos incluso para el mundo angloparlante). En todo caso, los macedonios eran sin duda griegos en su impresionante habilidad militar, que Filipo, un general inspirado, supo cómo emplear al máximo. Los atenienses, ya bastante reducidos, no fueron contrincante para él y tuvieron que aceptar finalmente una paz nada favorable en el 346.

A pesar de que Atenas técnicamente continuó siendo una ciudad libre, caía ahora bajo la larga sombra proyectada por Filipo, asesinado diez años más tarde y sucedido por su hijo de 20 años, Alejandro, a un paso de convertirse en el Grande. Los planes de Alejandro eran considerablemente más ambiciosos que los de su padre: pretendía conquistar el mundo entero, y casi lo consiguió. Pero antes de lanzarse a su primera campaña —tomar el Imperio persa— hizo evidente su dominio sobre Grecia al devastar cruelmente la ciudad de Tebas como represalia por rebelarse contra él. La masacre al por mayor de los tebanos mantuvo a los griegos sumisos mientras duró la breve vida de Alejandro. Su muerte en el 323 daría por terminado el periodo clásico o helénico, dando inicio a lo que llamamos la Edad Helenística, un declive (por lo menos así se ha pensado) de las cimas culturales del siglo V y la mejor parte

del IV. Ciertamente, los sucesores de Alejandro resultaron menos diestros que él en poner a Atenas en su sitio. Sin embargo, el vasto imperio de Alejandro tuvo al final que someterse al creciente poder de Roma. En el 146 toda Grecia pasó a ser un «protectorado» romano; en el 27 el primer emperador romano, César Augusto, convirtió a Grecia en una provincia romana. Como dirían los romanos: «*Sic transit gloria mundi*»[34].

Como los atenienses tuvieron que mantener la cabeza baja ante esa larga serie de catástrofes, la serenidad y la confianza, aún evidentes en las obras de Praxiteles en el siglo IV, se desvanecieron y darían paso a un espíritu completamente distinto. El cambio era ya evidente en las obras de Eurípides, quien murió en el momento más terrible de la Guerra del Peloponeso y de quien se decía que retrataba a los hombres no como los ideales que «debían ser» sino como «fueron».Toda la escultura que hemos encontrado hasta ese momento nos mostraba figuras idealizadas. Ahora, tras la estela de las derrotas de los ejércitos atenienses, el espíritu realista de Eurípides penetra la mente de los escultores. Es una regla general de la cultura que las ideas nuevas

34. «Así pasa la gloria mundana». La fuente primordial de esta famosa sentencia latina nunca ha sido identificada. Solía decirse en el ritual de coronación papal, pero con toda seguridad es anterior al cristianismo. Para una exposición más completa de la carrera de Alejandro el Grande, véase el capítulo I de *El deseo de la colinas eternas*, volumen III de esta serie. Alejandro —como quiera que haya sonado su griego— fue alumno de Aristóteles y amaba la literatura griega, especialmente la *Ilíada*, de la que siempre guardó una copia bajo su almohada, junto con una daga muy afilada. Fue responsable de difundir la lengua griega (en forma simplificada), y la cultura griega a extremos como el Danubio por el norte, como África del norte, por el sur y como la India hacia el oriente. Esta era la antigua Ecumene, que Roma heredaría y diseminaría hacia el occidente, hasta la isla de Bretaña.

aparecen primero en la literatura y sólo más tarde en las artes visuales. Probablemente la explicación esté en que las ideas viven íntimamente ligadas a las palabras, que son su principal vehículo, y en que las herramientas de la literatura son minúsculas y fáciles de transportar, comparadas con las que debe usar otro artista.

La invasión del realismo en Atenas que, hasta cierto grado, era un reflejo de las invasiones de Esparta, Macedonia y Roma, se abrió paso quizás gracias al creciente deseo de recordar a los recién caídos como eran realmente en vida, más que en imágenes idealizadas que tenían poca o ninguna relación con los rostros y cuerpos guardados en el recuerdo. Una idealización semejante tenía sentido en el caso de los soldados griegos muertos en la flor de la vida, pero ¿qué sentido tenía hacer el mismo tipo de recordatorio para un hombre viejo? Los escultores, instruidos ahora en la observación minuciosa de la anatomía humana, estaban listos para esculpir la realidad; y los primeros resultados serían los bustos de hombres como el viejo y feo Sócrates [21] y el frentudo Platón [22], su aspecto es escasamente apolíneo.

Una vez se cruzó la línea divisoria empezamos a encontrar todo tipo de imágenes: Demóstenes dándose por vencido [23], el gran orador que intentó sin descanso (y en vano) poner sobre aviso a los complacientes atenienses sobre los peligros de Felipe de Macedonia; un Crisipo [24], filósofo estoico del siglo III, excesivamente abatido y antiheroico; un creíblemente atractivo Alejandro [27], cuyo semblante afeitado dictó un nuevo estilo para los griegos, quienes anteriormente consideraban la barba como un sello de adultez, perfecta ciudadanía y estatus patriarcal (como sigue siendo para el clérigo de la iglesia griega). El nuevo estilo perduró a lo largo del periodo imperial romano, y a este estilo

le debemos aún en Occidente la preferencia masculina por el rostro afeitado. (Sólo unos pocos, sin embargo, podrían llevar los mismos rizos desordenados y gruesos de la cabeza de Alejandro).

A los dioses, por supuesto, se les seguía esculpiendo, pero incluso estos parecían exhibir una individualidad nueva. El Hércules de Lisipo [25] se recuesta sobre su garrote, con un fornido cuerpo de músculos desmesurados y que lo sitúa lejos del equilibrado ideal físico de tiempos anteriores; sus trabajos han dejado evidentemente exhausto al mismo que antes había pasado tanto tiempo en la banca. Apolo, por otro lado, en el figurín anónimo llamado «el Belvedere» [26], es un tanto demasiado esbelto, una pizca demasiado dulce, en una pose calculada, las piernas tendiendo hacia lo femenino, el peinado como si acabara de salir del salón de belleza. (¿Qué es esto? ¿Una sesión de modas?). Las dos figuras, por más diferentes que sean la una de la otra, sin duda han sido bajadas a tierra.

Si los dioses ya no son tan ideales como antes, la idea del hombre griego como el pináculo de la humanidad seguramente se puso en duda. Los primeros hombres no griegos personificados de manera heroica en el arte griego fueron los bárbaros celtas, con quienes los griegos empezaron a encontrarse a principios del siglo III, cuando las tribus galas, decididas a conquistar las ciudades griegas, cruzaron Asia Menor. Los celtas tenían más aspecto de dioses que los mismos griegos —eran altos, esbeltos y blancos, en contraste con los griegos, quienes a pesar de la idealización que elaboraron de sí mismos tendían a ser bajitos, rechonchos y morenos— y con un coraje incomprensible se lanzaban a la batalla totalmente desnudos, excepto por los ensortijados collares de oro que llevaban alrededor del cuello. Para los griegos, armados de pies a cabeza, tintineando con el

estruendo metálico de sus aparejos, encontrarse con hombres que entraban a la batalla como si se tratara de toda una estatuaria ideal debió haber sido más que una sorpresa; y aunque los celtas en varios aspectos eran muy diferentes a ellos (a excepción de sus poblados bigotes iban afeitados, se ponían cal en el pelo para resaltar los mechones), los griegos se rehusaron a caricaturizarlos como lo hicieron con los otros pueblos bárbaros. En el monumento a la batalla de Pergamon, los celtas fueron (por supuesto) derrotados, pero a pesar de su derrota aparecen verdaderamente hermosos, heroicos y con aspecto de dioses [28].

Por otra parte, el sufrimiento —incluso el sufrimiento de los hombres buenos— podía representarse con una intensidad desconocida. El grupo de Laocoonte [29], esculpido probablemente una o dos décadas después del monumento a Pergamon, es casi un *tour de force* excesivo sobre el sufrimiento de un hombre bueno; en este caso Laocoonte, sacerdote de Troya durante el cerco de los griegos. Dos leyendas rodean a Laocoonte: la primera, que murió atacado por serpientes por haberse opuesto a que entraran el caballo de madera; la segunda, que se trataba de un sensualista que había roto el voto de castidad sacerdotal, con dos hijos como prueba, y obligados los tres a sufrir la venganza divina. Cualquier opción vale, pues el rostro y el torso de Laocoonte, esforzándose con cada gramo de su fuerza por quedar libre de las serpientes trenzadas a su cuerpo y cada vez más envolventes, plenamente consciente de cuál será su final, es una auténtica pesadilla nacida de las profundidades de la psique humana; una creación imposible de imaginar en el mundo griego, incluso algunos años atrás.

Las escenas del sufrimiento heroico competían ahora con las escenas de la vida diaria y sus crueldades or-

dinarias. Marsias, un sátiro que había retado a Apolo a una contienda musical, es atado a un árbol para ser desollado vivo como castigo por su *hubris* [30], mientras el esclavo escita de Apolo [31] —un hombre de gesto ansioso (¿o cruelmente expectante?)— se agacha a los pies del sentenciado Marsias, afilando el cuchillo que va a usar para el castigo. Contrario a los atletas de épocas pasadas que siempre aparecían sobre un pedestal, un boxeador contuso levanta la vista hacia nosotros [32], su cara herida es un palimpsesto de sufrimiento. Una anciana doblada [40], el cuerpo deforme por la edad y la enfermedad, el rostro desfigurado por el esfuerzo al caminar, echa el cuerpo hacia delante. Va de camino al mercado, como lo atestiguan la gallina muerta y la cesta de pollitos que carga en la mano izquierda. Pero lleva la frente adornada, los viejos pies calzados con sandalias elegantes y de correas finas, y, en su esfuerzo, el seno derecho está a punto de salir por encima del escote. Tenemos aquí una belleza que Rembrandt pudo haber pintado, una muchacha de campo que llega a la ciudad para un festival, quizás el último de su vida, y ataviada para la ocasión con su mejor vestido. En una estatua de bronce del siglo II, un niño, común y nada heroico, aparece sentado sobre un pedestal de piedra, quitándose con cuidado una espina del pie [33].

Los nuevos escultores son tan versátiles en el placer como en el dolor. Un sátiro echado [39] ha tenido por lo visto suficiente diversión y ahora duerme su placentera borrachera. El cuerpo es sin duda el de un héroe, pero por su postura, que llama la atención por sus genitales ahora flácidos, es el polo opuesto de la castidad heroica de los *kouroi*. Podría haber salido de cualquier revista gay. No es un sátiro, anteriormente ejemplo de fealdad, y ahora nada feo. Aquí hay un realismo erótico terrenal, rotundo, seductor, mórbido, prohibi-

do, disponible; demasiado bueno para ser verdad, pues nada despertará al sátiro. En un conjunto distinto, que podría representar casi el esparcimiento en el que estuvo antes el sátiro dormido, otro sátiro amante del placer [34] —con los músculos tensos y buen mozo, como si ahora todos los sátiros de hubieran despojado de sus deformidades anteriores— marca el ritmo con campana de pie y golpea con gusto los címbalos. Es la figura exacta del músico joven inmerso en la música, y su desinhibida sonrisa no deja duda de hacia dónde lo lleva su ritmo. La encantadora ninfa [35] que responde alegremente a su lasciva invitación es ella misma una figura totalmente alejada de las antiguas y enloquecidas *bacchae*; creando, con su rostro feliz y despejado y sus pechos firmes una imagen —por primera vez en el arte antiguo— completamente inocente de la sexualidad femenina, desarrollándose en libertad. Sentada sobre una piedra pero ya levantándose hacia su músico, se empieza a despojar de las sandalias y se prepara para la frenética danza que se aproxima. Sobre esta extraordinaria pareja, John Boardman afirma que representan «el encantador y despreocupado mundo dionisiaco al aire libre... una *fête-champêtre* helenística».

El mismo Dionisio ha venido apareciendo en el arte griego con regularidad creciente. Parece estar siempre de un lado para otro. En una temprana aparición (de finales del siglo VI), ya era un viajero, retratado con exquisito detalle al interior de un copón hecho por el alfarero Exekias, y navegando por el mar vino tinto en su embarcación elegantemente curvada [38]. Después de transformar en delfines a los piratas que intentaron secuestrarlo, el engalanado y barbudo Dionisio maniobra despreocupadamente su pequeño bote, del que ha brotado una parra de uvas grandes que se agita sobre la vela y el mástil, mientras los delfines dan vueltas en

círculos sin poder parar. Esta magnífica representación de la parte final del periodo arcaico se asemeja a la concepción de Eurípides de un Dionisio en peregrinaje, un ser mágico que surje de ninguna parte. En contraste con la equilibrada calma de Apolo, Dionisio precipita el crecimiento y el cambio, en lugar de regir sobre la uniformidad y el estatismo.

En algunas esculturas del siglo IV, él mismo cambia y crece. En una obra probablemente de Praxiteles, Dionisio aparece como un bebé en los brazos de Hermes [36], el dios de los caminos y las fronteras (apariencia que tenía en las imágenes puestas en los límites griegos), como también de la buena suerte y la interpretación (de ahí *hermenéutica*). Recién nacido de Zeus, Hermes se burló de Apolo el día mismo de su nacimiento, pero apaciguó enseguida la furia de Apolo regalándole una lira que acababa de inventar. No sorprende entonces que Hermes, ya adulto, mire al bebé Dionisio con animado afecto, mientras que el diminuto dedo índice de Dionisio señala a Hermes como diciendo «*Tú* eres la clase de tipo que me gusta». En un opuesto estudio elaborado por Lisipo, el bebé Dionisio, ya más crecido, aparece en los brazos y contra el pecho de un sátiro viejo, que necesita recostarse contra el tronco de un árbol para soportar el peso del niño [37]. El sátiro, en una talla más basta y elemental que la de Hermes, estudia la cara del pequeño Dionisio que consiente, como si estuviera a punto de afirmar admirado: «Mis días están por concluir… pero, dios, ¡los estragos que vas a causar!».

En un espléndido piso de mosaicos de finales del siglo IV en Pella, la capital de Macedonia, vemos a Dionisio de nuevo en marcha, esta vez con el aspecto de un adolescente imberbe, musculoso y al mismo tiempo sensual, alerta pero relajado, la mano izquierda agitando un *thyrsus* adornado con un lazo —la vara habitual

del dios y sus devotos, recubierta de hiedra y coronada por un cono de pino—, la derecha presionando la garganta de su inquieto corcel, una magnífica pantera salvaje, en obediencia total al dios [42]. Casi podemos escuchar a las *bacchae* lanzando su grito estremecedor: «*¡Euoe, euoe!* ¡El dios ya viene, el dios ya viene! ¡Dionisio está *aquí*!».

«¡Cómo nos vamos a divertir!». No hay duda de que eso es lo que tiene en la mente el viejo sátiro de piernas largas que arremete con sorprendente vigor contra la núbil ninfa [41]. Pero el sátiro, que hasta ahora ha visto a su presa sólo por detrás —un dorso particularmente atractivo— está a punto de sufrir un sobresalto, como le sucederá también al espectador. Cuando da la vuelta alrededor de la pareja, resulta evidente que la suave y rolliza ninfa es un hermafrodita de pene prominente. Este tipo de *scherzo* se tornará cada vez más común a medida que avance la Edad Helenística, así la risa empiece a sonar un poco falsa. Las esculturas de menor tamaño (y ocasionales estudios monumentales) de enanos priápicos, borrachos perdidos, y otros seres callejeros sirvieron como indicadores del desmoronamiento del ideal clásico y de la precipitación súbita en la sensibilidad de la época. Una figura grotescamente deforme, que parecería ser el modelo para una escultura más grande, danza al tiempo que exhibe su enorme falo, una mano en la boca y la otra en el culo [43]. Un jorobado horriblemente lisiado se masturba sentado, presumiblemente en público, una enorme erección [44]. La idea detrás de la frase en francés para orgasmo, *la petite mort*, se traduce aquí como muerte en vida, vida como muerte. Y no hay compasión, sólo comedia rutinaria: chistes números 43 y 44. Ja, ja, ja.

Apolo, la prístina figura que sirvió como modelo central para todas las estatuas heroicas de dioses y hom-

bres, ha sido derrotado, igual que los griegos. Casi no se le ve últimamente, y existen rumores de su muerte. Dionisio ha llegado, Dionisio ha llegado, Dionisio el del vino tinto y la inspiración, Dionisio el del crecimiento y el cambio, Dionisio de la pasión y la muerte. Y Dionisio ha estado aquí demasiado tiempo.

VII
La manera como partieron

El greco-romano conoce al judeo-cristiano

Psyche era, inicialmente, una palabra griega para «vida», en el sentido de la vida humana individual, y aparece en Homero en frases como «arriesgar la propia vida» o «salvar la propia vida». Homero también la usa para designar los fantasmas del mundo de las tinieblas, esas sombras débiles y medio aparentes de quienes alguna vez fueron hombres. En las obras de los primeros filósofos científicos, psyche puede referirse a la sustancia última, la fuente de la vida y la conciencia, el espíritu del universo. Para el siglo v a. C., psyche *ha adquirido el significado del «ser consciente», de la «personalidad», incluso del «ser sentimental», y de ahí salta y toma el sentido, particularmente en Platón, del «ser inmortal»: el alma en contraste con el cuerpo.* Psyche *fue usada también por los griegos como la palabra para mariposa por la creencia común de que las mariposas eran las almas de los muertos. Y, finalmente,* Psyche *era el nombre de una muchacha.*

La muchacha aparece en una historia escrita por Apuleyo, como parte de su novela picaresca El asno de oro, *la única novela latina que sobrevivió en su totalidad, aunque podríamos asegurar que Apuleyo tomó la historia de Psyche de un antiguo tema griego. Psyche era tan hermosa que despertó los celos de Venus, la Afrodita romana, quien envió a su hijo Cupido para que la hechizara. Cupido, cuyo nombre hace referencia a*

la concupiscencia o apetito sexual, es el equivalente romano para Eros y se le personificaba, como hasta hoy en día, como un dios niño con alas y un carcaj de flechas interminables con las que puede hacer que los mortales se enamoren contra su propia voluntad. Su tarea consistía en condenar a Psyche a enamorarse del más bajo de los hombres, pero al ver a la diosa del Amor es él quien pierde el juicio. Para mantener su pasión en secreto, instala a Psyche en un palacio mágico y visita su lecho cada noche, aunque sólo en la oscuridad, advirtiéndole que ella nunca debe intentar mirarlo a la luz, pues su esplendor sería demasiado para ella. Sus dos hermanas mayores, una vez se enteraron de las nuevas y extraordinarias circunstancias de Psyche, se vieron arrastradas por los celos y trataron de convencer a la pobre muchacha de que ella no se acostaba con un dios sino con una monstruosa serpiente que resultaba intolerable a la vista. Psyche, profundamente enamorada de su misterioso visitante, quedó sin embargo confundida por la hipótesis de sus hermanas y resolvió averiguar la verdad. La noche siguiente llevó una lámpara y observó a su divino visitante mientras dormía, sintiéndose aún más enamorada de él. Pero una gota de aceite caliente cayó sobre el hombro del dios y lo despertó. Enfurecido por la desobediencia de Psyche, se levantó por encima de ella en toda su magnificencia, extendió sus resplandecientes alas y desapareció. En el relato de Apuleyo, sobra decirlo, Cupido no era un rollizo querubín sino un esplendoroso adolescente.

Desolada, Psyche trata de ahogarse en el primer río que encuentra pero es salvada y reprendida por el dios Pan. Después de varias desgracias, cae en manos de Venus, quien la convierte en su esclava, la golpea salvajemente, y la obliga a realizar trabajos imposibles; tareas que logra llevar a cabo gracias a la ayuda de los bené-

volos poderes del universo. Después de la última prueba, sin embargo, que la ha conducido hasta el mismo Hades, Psyche se precipita en un sueño mortal. Cupido, quien finalmente la perdona, viene en su ayuda y le pide a Júpiter que acepte el matrimonio entre los dos, y al que Venus se ve obligada a dar su consentimiento. Psyche es revivida y, por supuesto, Cupido y ella viven felices para siempre.

Para muchos en el antiguo mundo, la historia de Psyche y Cupido era una alegoría platónica sobre el viaje del alma humana a lo largo de las pruebas de la vida. Después de haber contemplado el esplendor de la divinidad, es condenada al destierro y al sufrimiento extremo, que resulta más agudo al verse separada del ser divino, de quien ha recibido una impresión inolvidable, pudiéndose reunir de nuevo con su amante perfecto sólo después del sueño de la muerte. En los siglos cristianos posteriores, la historia de Psyche se transformó en una metáfora del anhelo del alma por Dios. Grandes místicos como Catalina de Siena, Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, quienes describieron en sus escritos el compromiso y matrimonio con Cristo en términos intensos, e incluso carnales, fueron influenciados, conscientemente o no, por un relato pagano aparecido en una novela latina maravillosamente vulgar.

¿Y estos griegos, en qué creían? ¿Eran para ellos una realidad sus dioses o sólo se trataba de metáforas? En efecto, los griegos no tenían credos ni dogmas, ni posiciones confesionales o doctrinales como las que podemos esperar de una religión. Como también fue cierto que existió un espectro interpretativo de distintos grados, como debe suceder siempre en los asuntos religiosos, que se extendió por clases sociales y comunidades y cambió de énfasis de un periodo al otro. Lo que resulta sorprendente con los dioses de Homero —contrario al Dios con el que la mayoría de nosotros estamos familiarizados (aunque *familiar* es con seguridad la palabra equivocada)— es su falta de divinidad. Claro, tienen un poder que sobrepasa los sueños del más poderoso rey del mundo, pero estos dioses ejercen el poder de la misma forma que lo haría un rey: con mano dura, a menudo sin misericordia, incluso con rencor. Además se entregan a predecibles crisis domésticas: quién está acostándose con quien, quién se mete con quién, quién menosprecia a quién. ¿Podría realmente alguien *creer* en esa clase de dioses?

En ausencia de algo mejor, sí. Resulta difícil para nosotros —después de tantos siglos de monoteísmo (y, en siglos más recientes, de agnosticismo y ateísmo)— proyectarnos de vuelta a la conciencia religiosa griega. Los relatos de los dioses, que eran multiformes y en

apariencia ilimitados, les llegaron a los griegos por distintas fuentes de tradición oral, que ni ellos tenían manera de juzgar. No podían decir, por ejemplo, como lo hacemos nosotros, que la historia con la que empieza este libro, la de Deméter y su hija, Perséfone, era sólo una ingeniosa metáfora que le ofrecía a la sociedad prealfabeta una explicación sobre los cambios de las estaciones, al estilo de cosas como «por qué la serpiente no tiene patas» o «de dónde sacó la jirafa su cuello», que nosotros desde hace mucho tiempo desterramos a los salones de preescolar. Pero si observamos con atención la historia de Deméter, es probable que aún en el siglo XXI quedemos cautivados por su poesía y profundidad emotiva, que nos lleva tal vez a exclamar algo por el estilo de: «Bueno, no explica nada científicamente, pero tiene algo que resulta verdaderamente estimulante. Posee la verdad de los sueños».

Los sueños, como todos sabemos, pueden ser veraces, incluso si al nivel de un juicio consciente aparecen plagados de un sinsentido desquiciado. Con seguridad, algo por el estilo habrán pensado hombres como Sócrates o Platón, quienes aconsejaban a sus discípulos reconsiderar los mitos como metáforas; no metáforas como explicaciones inocentes de los fenómenos naturales sino como tentativas de los soñadores de la sociedad para encontrar un lenguaje que penetrara el corazón de la realidad. Estos filósofos comprendieron que a pesar de que los mitos eran ingenuos en el sentido de ser antropomórficos, mostrando a los dioses como si fueran hombres, también pretendían —a un nivel más profundo— percibir lo intangible y manifestar lo impronunciable.

Los dioses griegos se transformaron a medida que a los griegos los transformaban los incidentes de su historia. Las rígidas figuras de los *kouroi* arcaicos tienen mu-

cho en común con los dioses de Homero, Hesíodo, Solón, e incluso Esquilo: estos dioses son seres humanos transformados en gigantes, tan llenos de necesidades como de poder y reclamando la majestuosidad del ritual —procedimientos sedantes realizados en idéntica forma una y otra vez— con el propósito de satisfacerlos. Estos actos siempre suponen una pérdida para los hombres y una ganancia para los dioses —libaciones, sacrificios de animales, y en crisis mayores incluso sacrificios humanos— pero se da también un intercambio, una economía dictada por la divinidad. Pues con nuestro ritual, llevado a cabo con minuciosa sinceridad, es probable que podamos evitar el desagrado de los dioses y nos convirtamos en destinatarios de la gracia divina.

Cuando el hogar de Edipo se ve inmerso en la confusión por unos oráculos en apariencia contrarios, Yocasta abandona el palacio, con su rama de suplicante, envuelta en lana, determinada a llevar a cabo el ritual de súplica que sirva para impedir la furia de los dioses. Habla al coro, mientras se dirige al santuario de Apolo:

> Señores del reino, se me ha ocurrido,
> sólo hasta ahora, visitar los templos de los dioses,
> así que llevo mi rama y también incienso.
>
> Edipo está fuera de sí. Afligido por la angustia,
> ya no es un hombre sensato, no admite
> que las últimas profecías son tan insignificantes como [las anteriores;
> está a merced de cualquier voz que pasa
> como si la voz pronunciara el terror.
> Lo persuado dulcemente, pero nada parece servir,
> así que acudo a ti Apolo, tú eres el más cercano.

Yocasta pone la rama en el altar de Apolo y continúa con la súplica:

Vengo con oraciones y ofrendas... Te lo ruego,
límpianos, ¡libéranos de la corrupción!
Míranos, pasajeros en el arca del temor,
viendo cómo el piloto de la nave se desmorona.

Aunque Yocasta realiza los ritos obligados, sabemos que resultarán en vano pues la corrupción en el palacio es demasiado grave como para limpiarla con algunas oraciones y una rama de olivo puesta correctamente. El señor Apolo, principio de la justicia, terrible presencia latente a lo largo de toda la obra —el «más cercano» en un sentido que Yocasta es incapaz de hacerle frente— no podrá ser, al final, burlado. Impondrá su justicia a la perfección, conduciendo al suicidio de Yocasta, a la ceguera a Edipo, y a la humillación permanente de la familia entera. En el momento actual, Yocasta ignora todo esto y por lo tanto no puede estar consciente de lo inútiles que resultan sus míseros rituales. En el fundamento de la religión griega existe la creencia que, así podamos algunas veces invocar exitosamente la misericordia de los dioses sobre nosotros y nuestros motivos, debemos pagar por nuestros pecados, tanto si son a conciencia como si no, y si los pecados son graves, debemos pagar el máximo castigo. ¿Habría alguna diferencia con las prácticas y creencias comunes aún hoy en día, independientemente de la doctrina particular de cualquier religión? Podemos comprender la religión griega porque, en su base, opera bajo la misma dinámica interna que impulsa todas (o sin duda casi todas) las religiones. La oración aborigen cristiana *Kyrie eleison* (Señor, ten piedad) es una oración griega mucho más antigua que la cristiandad.

Pero existe también una corriente subterránea en las palabras de Yocasta que sugiere un cambio en la perspectiva religiosa; no tanto en la época de los tiranos sino

en la de Sófocles, el autor de la obra. Pues hay algo ligeramente tosco en la manera como Yocasta aborda a los dioses. No cree en los oráculos, a los que encuentra «insignificantes». Se le ha «ocurrido» «sólo hasta ahora» «visitar los templos de los dioses», y ha escogido el templo de Apolo porque es «el más cercano» a su palacio. ¿Tiene o no tiene fe Yocasta? Parece una escéptica enfrentada a problemas que se encuentran más allá de sus habituales mecanismos de defensa, el tipo de persona que hoy en día puede meterse a una iglesia cuando su mundo se desmorona pero que de otra manera escasamente piensa en la divinidad.

En el periodo cuando Sófocles escribía Edipo, Atenas alcanzaba el punto más alto de su *aretē*, el momento de su máxima certidumbre artística y política. El imperio estaba en pleno auge: las colonias atenienses y las ciudades hermanas desde la península griega hasta Italia, desde la costa del Egeo en Asia hasta las costas del mar Negro, afianzaban una riqueza generalizada gracias al intercambio de productos de primera necesidad y mercancías exóticas; y la democracia y el poder militar atenienses —que iban de la mano— eran la envidia del mundo. Los atenienses se consideraban a sí mismos los únicos responsables, y no a los dioses, de este giro en los acontecimientos; y aunque siguieron celebrando los ritos y rituales de la religión griega, como lo hace Yocasta, se ampararon en sus fortalezas e inteligencia innatas para mantener funcionando su empresa. Se habían transformado en un pueblo esencialmente secular.

Hay un discurso, probablemente el discurso más famoso en toda la historia de Occidente, que nos da bastante luz sobre el *esprit* ateniense del siglo v. Y es la Oración fúnebre de Pericles en honor a los muertos atenienses caídos en el primer año de la Guerra del Pelo-

poneso. A pesar de ser un discurso de cierta extensión (aunque breve para los estándares griegos), la cito en su totalidad, pues no existe otra singular expresión cultural que nos permita penetrar en el marco mental ateniense. Tucídides, en cuya minuciosa *Historia de la Guerra del Peloponeso* aparece el discurso, nos explica esta «antigua costumbre» de los atenienses, celebrada sobre los huesos de aquellos que murieron por Atenas en el año que acaba de pasar: «Cuando todos los huesos se han puesto en la tierra, un hombre escogido por la ciudad por sus atributos intelectuales y su reputación general pronuncia un discurso pertinente en honor a los muertos, y después de las palabras todos se retiran». Pericles, después «de haberse acercado a la tumba y, acomodado en una plataforma alta, para que así pueda ser escuchado por el mayor número de personas en la multitud», empieza:

> Muchos de los que han hablado aquí elogian al que añadió este discurso a la ceremonia, por considerar que es hermoso hablar públicamente en honor de los caídos en las guerras. En mi opinión hubiera bastado con que a hombres que han sido valientes de hecho también de hecho les hubiéramos rendido los honores, como veis ahora que se organizan oficialmente en este funeral, y no correr el riesgo de confiar los méritos de muchos a un solo hombre que puede hablar mejor o peor, pues es difícil hablar cabalmente cuando incluso la conjetura de la verdad se fundamenta con dificultad. En efecto, quien es un oyente enterado y predispuesto, tal vez consideraría incluso que se ha hecho una exposición por debajo de lo que desea y sabe, mientras que quien no está informado pensaría, por envidia, que en algunas cosas se ha exagerado, si es que oye algo que supera sus propias capacidades. Los elogios dichos de otros se soportan hasta ese límite, hasta que cada uno se cree capaz de hacer algo de lo que oyó; a partir de ahí, envidiosos de lo que les sobrepasa, tampoco le dan crédito.

Pero ya que los de antes decidieron que así debía ser, es preciso que yo, sometiéndome a la costumbre, intente acertar con el deseo y opinión de cada uno en la mayor medida posible.

Comenzaré primero por los antepasados, pues es justo, y adecuado además en tal circunstancia, concederles el honor del recuerdo, ya que ellos, que habitaron siempre el mismo país a lo largo de las sucesivas generaciones, gracias a sus méritos, nos lo legaron libre hasta este momento.

Si dignos de elogio eran ellos, más aún lo son nuestros padres, pues al hacerse con el imperio que tenemos a más de lo que heredaron, nos lo dejaron no sin esfuerzo a nosotros, los del momento presente. En su mayor parte lo hemos aumentado nosotros, sobre todo los que aún estamos en la madurez, y además hemos logrado una ciudad capacitada en todos los aspectos tanto para la guerra como para la paz.

De todo ello, omitiré los hechos bélicos en los que se consiguió cada cosa, o si nosotros o nuestros padres rechazamos con coraje al enemigo invasor, fuera bárbaro o griego, por no querer extenderme entre gentes que lo saben; sin embargo, con qué actitud llegamos a ello, con qué régimen político y por qué forma de ser se engrandeció, eso es lo que voy a exponer primero, y luego el elogio de estos, por creer que en la circunstancia presente no resultaría inadecuado decirlo y que sería conveniente que lo escuchara toda la multitud, sean ciudadanos o extranjeros.

Tenemos un sistema político que no imita las leyes de otros sino que servimos más de modelos para unos que imitadores de otros. En cuanto a su nombre, al no ser objetivo de su administración los intereses de unos pocos sino los de la mayoría, se denomina democracia y, de acuerdo con la leyes, todos tienen derechos iguales en sus pleitos privados; en lo que hace a la valoración de cada uno, en la medida en que se goza de prestigio en algún aspecto, no es preferido para intervenir en los asuntos públicos más en razón de pertenecer a un grupo determinado que por sus méritos, ni tampoco, en lo que hace a la pobreza, es un obstáculo lo obscuro de su reputación, si puede beneficiar a la ciudad.

Actuamos libremente no sólo en las actividades públicas, sino que incluso en los recelos mutuos que se originan

con el trato cotidiano, no nos enfadamos con el prójimo si hace su gusto, ni ponemos mala cara, lo que si no es un castigo, sí es penoso de ver.

Si en nuestras relaciones privadas se evita el agravio, en lo público no faltamos a la ley sobre todo por temor, obedeciendo a los que en cada momento desempeñan los cargos así como a las leyes, especialmente a aquellas que existen para socorro de los agraviados y a cuantas sin estar escritas proporcionan una vergüenza indiscutible.

Desde luego, hemos dedicado a nuestro espíritu muchísimas pausas de nuestro trabajo, consagrándole certámenes y fiestas sagradas a lo largo de todo el año y lujosas instituciones privadas, con cuyo cotidiano deleite se aparta lo penoso.

En nuestra ciudad entra por su importancia cualquier mercancía desde cualquier punto de la tierra, y se da el caso de que los productos originados aquí no los disfrutamos como más propios que los que proceden del resto de la humanidad.

Respecto a los ejercicios militares destacamos de los enemigos por lo siguiente: ofrecemos una ciudad abierta a todos y nunca impedimos, expulsando a los extranjeros, que sepan o vean —con lo que al no ocultarlo se beneficiaría de su vista el enemigo— por confiar no tanto en las medidas preventivas y engaños cuanto en nuestro propio arrojo a la hora de actuar; en cuanto a los sistemas educativos, mientras unos desde la temprana juventud intentan conseguir el valor con un fatigoso ejercicio, nosotros con un modo de vida despreocupado no somos más remisos en ir a peligros similares. Una prueba: los lacedemonios nunca hicieron una expedición contra nuestra tierra solos, sino con todos, y en cambio nosotros, al invadir la de otros, sin dificultad vencemos las más de las veces en tierra ajena, aunque luchemos con gente que combate por sus posesiones; ningún enemigo se enfrentó todavía contra todos nuestros efectivos reunidos por tener que preocuparnos de la flora y además enviar nuestras tropas de tierra a múltiples objetivos; pero en el caso de que traben contacto con una parte de nosotros, si vencen, se jactan de haber rechazado a todos, y vencidos, de serlo por todos.

Con todo, si queremos arrostrar los peligros más con despreocupación que tras un ejercicio fatigoso y no con una valentía impuesta por las leyes más que por nuestra forma de ser, queda a nuestro favor no afligirnos antes de tiempo por penalidades futuras, y cuando nos enfrentemos a ellas, no tener menos atrevimiento que los que continuamente se están esforzando.

Por eso es digna de admiración nuestra ciudad y aun por otras cosas más.

Gustamos de la belleza con sencillez y de la especulación sin incurrir en molicie, recurrimos a la riqueza por la oportunidad que da de actuar más que por vanagloria y en cuanto a la pobreza, para nadie es vergonzoso confesarla sino que es más vergonzoso no intentar salir de hecho de ella.

En las mismas personas es posible el interés por los asuntos públicos y privados, y el que, a pesar de dedicarse a distintas ocupaciones, no conozcan de un modo deficiente los públicos, pues somos los únicos que a quien no participa en ninguno de esos le consideramos no despreocupado, sino inútil, y lo cierto es que sólo nosotros decidimos o examinamos con rectitud los asuntos, sin considerar un daño para la acción las palabras, sino más bien el no informarse mediante debate antes de emprender lo que se debe ejecutar.

También en eso nos comportamos de manera distinta, hasta el punto de mostrar la máxima osadía y además reflexionar sobre lo que vamos a emprender; en este caso, en los demás la ignorancia produce osadía, la reflexión vacilación. Con justicia serían considerados de corazón más fuerte quienes a pesar de conocer clarísimamente lo peligroso y lo agradable, no por eso evitan los riesgos.

También en lo que respecta a la generosidad somos opuestos a la mayoría, pues conseguimos nuestros amigos no cuando recibimos favores sino cuando los hacemos. Es más firme en su amistad el que hace el favor porque tiende a conservar por medio de la simpatía hacia el que lo recibió la gratitud debida; en cambio el que lo debe es más débil al saber que ha de corresponder a su generosidad no como un favor, sino como una deuda. Y somos los únicos

en ayudar sin reservas a cualquiera más que por un cálculo de intereses, por la confianza que nace de la libertad.

En resumen, digo que la ciudad entera es la escuela de Grecia y que el mismo individuo salido de entre nosotros, creo, podría presentar un cuerpo dotado de muchísimas facultades y con la máxima desenvoltura llena de dones.

Que esto no es pompa retórica propia del momento más que una realidad basada en hechos, lo pone de manifiesto el mismo poderío de la ciudad, poderío que conseguimos gracias a esta forma de ser. Es la única que se enfrenta a la prueba por encima de su reputación y es la única que ni causa enojo en el enemigo que la ataca por las características de quienes le hacen sufrir, ni reproches en el vasallo porque considere que es gobernado por gente indigna.

Al presentar este poderío con grandes pruebas y que desde luego no carece de testimonios, seremos admirados por los de ahora y los de después, sin necesitar para nada de un Homero que nos elogie, ni de quien con sus versos deleitará el instante presente, pero cuya interpretación de los hechos será destruida por la verdad, sino, bastando con obligar a todo el mar y la tierra a hacerse accesibles a nuestra osadía, dejando en todas partes monumentos imperecederos de nuestros infortunios y éxitos.

En fin, por una ciudad de tales características, éstos, juzgando noblemente que no debían quedar privados de ella, murieron luchando, y es de esperar que cualquiera de los que quedan, quieran esforzarse por ella.

Es por eso por lo que me extendí en lo referente a la ciudad, para mostrarnos que la lucha no tiene el mismo sentido para nosotros que para los que no tienen nada de eso en la misma medida, y al mismo tiempo para poner de manifiesto, gracias a las pruebas, el elogio de estos en cuyo honor hablo ahora.

Se ha dicho de ese elogio lo más importante, pues el himno que canté a la ciudad lo adornaron los méritos de estos y de gentes como estos, y no habrá muchos griegos para quienes las palabras se mostraran a la altura de los hechos como es el caso de esos. A mí me parece que el primer indicio del mérito de un hombre y la confirmación última es

el fin de estos, pues en favor de quienes son peores en otros aspectos, es justo anteponer su valentía para la guerra en defensa de la patria ya que, al borrar un daño con un beneficio, ayudaron colectivamente más que perjudicaron por sus actividades privadas.

Ninguno de esos fue cobarde por preferir el disfrute de la riqueza ni rehusó el peligro por la esperanza que hay en la pobreza, la de ser rico si escapaba de ella, sino que por desear más el castigo de los enemigos que esos bienes y considerar que ese era el más hermoso de los riesgos, quisieron con ese riesgo castigar a unos y seguir deseando los otros, encomendando a la esperanza lo incierto del éxito, pero en cuanto a la acción dispuestos a depositar su confianza en sí mismos para lo que ya se estaba viendo. En el mismo peligro, por preferir luchar y aguantar antes que salvarse entregándose, escaparon a la vergüenza de la fama, pero afrontaron con su cuerpo la empresa, y en una brevísima oportunidad del azar se marcharon más en el apogeo de la gloria que del temor.

Estos se portaron tal como se merecía la ciudad. En cuanto a los que quedan, deben rogar porque sus planes respecto al enemigo resulten más seguros y pretender no ser menos arrojados, fijándose en los beneficios no sólo por las palabras (beneficios sobre los que uno podría extenderse ante vosotros que no los sabéis menos, diciendo cuántas ventajas se dan en el rechazo de los enemigos), sino más bien por contemplar de hecho cada día el poder de la ciudad y ser amantes de ella, y si os parece que es grande, reflexionando en qué lo adquirieron hombres que se atrevían a cumplir y conocían su deber y tenían pundonor a la hora de ejecutarlo, y cuando fracasaban en el intento, por pretender que la ciudad no quedase privada de su propio valor, le entregaban su aportación más hermosa.

Al entregar sus vidas a la colectividad, recibieron individualmente un elogio que no envejece y la tumba más insigne, no en la que yacen, sino más bien en la que su fama perdurará eternamente cada vez que se ofrezca la ocasión de mencionarla o celebrarla. De hombres ilustres la tierra entera es tumba, y no sólo lo indica en su tierra una inscripción sobre estelas, sino que incluso en tierra extraña pervi-

ve en cada individuo el recuerdo no escrito, cimentado más en su pensamiento que en la obra realizada.

Ahora vosotros, émulos de estos y en la consideración de que la felicidad se basa en la libertad y la libertad en el valor, no miréis demasiado los riesgos de la guerra, pues no son los desgraciados que no esperan ningún bien quienes con más razón no deberían escatimar su vida, sino aquellos en cuya vida se corre el riesgo de un cambio adverso y en quienes las circunstancias serían muy diferentes caso de tropezar.

Para un hombre que se precie es más doloroso el decaimiento que acompaña la enfermedad que una muerte sin sentirla cuando se tiene vigor y la esperanza común de todos.

Es por ello por lo que a los padres de estos, a cuantos estáis presentes, no les doy mi condolencia más que mi consuelo. Tienen conciencia de haberse criado en circunstancias variables y de que la felicidad es para quienes logran el más hermoso final, como estos ahora, mientras vosotros participáis de la pena, y para quienes su vida fue medida de tal manera que su felicidad acaba con la muerte.

Sé que es difícil aliviaros del dolor por los que con frecuencia recordareis en la dicha de otros, dicha de la que también vosotros os ufanasteis en otras ocasiones. La pena no se tiene por los bienes de los que uno se ve privado sin probarlos, sino por los otros que le quitan cuando se está habituado.

Deben resignarse también en la esperanza de otros hijos quienes aún están en edad de tenerlos, pues desde el punto de vista privado, los que vengan harán olvidar los que ya no están y a la ciudad convendrá por dos razones: por no despoblarse y por seguridad; pues no es posible que deliberen con equidad y justicia quienes no se arriesguen igual al ofrecer sus hijos.

En cambio, cuantos habéis superado la edad de ello, pensad que vuestra ganancia es haber vivido dichosos la mayor parte de vuestra vida y que esta será breve; aliviaos también con el renombre de estos, pues el ansia de honores es lo único que no envejece, y no agrada más en la época inútil de la vida el lucro, como algunos creen, sino el recibir honores.

Para los hijos o hermanos de éstos, cuantos estáis presentes, veo que la competencia es grande —pues todo el mundo suele elogiar a quien ya no está— y a duras penas, aunque destacarais por vuestros méritos, seríais considerados no iguales, sino algo inferiores, ya que entre vivos se tiene envidia del rival, mientras que lo que no estorba se valora con una simpatía que carece de rivalidad.

Si debo hablar de los méritos femeninos de cuantas quedarán viudas, con una breve exhortación lo diré todo: el no quedar por debajo de vuestra índole natural es vuestra gran gloria, gloria de la que debe haber el mínimo rumor entre los hombres, ya sea por vuestros méritos o para reproche.

Por mi parte, se ha dicho en el discurso de acuerdo con la costumbre cuanto consideraba apropiado, y los que sepultamos ya han recibido de hecho el homenaje; pero, en cuanto a sus hijos, la ciudad los criará a expensas públicas desde el momento hasta la edad adulta, ofreciendo esa útil corona por estos certámenes a estos y a los que quedan; entre quienes se ofrecen los mayores premios a los méritos, entre ellos se dan los mejores ciudadanos. Ahora, después de lamentaros por vuestro pariente muerto, marchaos.

Las palabras de Pericles tuvieron eco en otros discursos fundamentales en la historia posterior de Occidente. El modesto comienzo nos hace recordar inevitablemente las palabras de Lincoln en Gettysburg: «El mundo escasamente tendrá en cuenta ni recordará por mucho tiempo lo que vamos a decir aquí», incluso hasta en la frase literal de Lincoln «el último grado máximo de devoción». La conclusión de Pericles, «la felicidad se basa en la libertad y la libertad en el valor», y su énfasis retórico en la sangre y sacrificio evocan las palabras de Churchill en su repetida admonición a los británicos durante la Segunda Guerra Mundial de «sangre, sacrificio, lágrimas y sudor». Y no es sorpresa, pues estos dos oradores conocían a Tucídides como también conocían este discurso.

Para mí, por lo menos, el último paralelo más obvio se encuentra en el discurso de posesión de John F. Ken-

nedy en 1961. Estados Unidos se encontraba en el auge de su poder y prestigio, el no abochornado líder del mundo libre, cuyo sistema sin clases, tolerancia civil y libertad de palabra eran la envidia de la humanidad. Éramos, o creíamos serlo, una sociedad abierta y dedicada a la «búsqueda de la felicidad», sin par ni precedente, el opuesto a la opresiva Unión Soviética y su tenebroso militarismo, nobles en la victoria, generosos con quienes buscaban nuestra ayuda. La cadencia de Kennedy era tan mesurada —y tan firme— como la de Pericles: «Hagámosle saber a todas las naciones, tanto si nos desean el mal como el bien, que pagaremos cualquier precio, soportaremos cualquier carga, enfrentaremos cualquier infortunio, ayudaremos a cualquier amigo, enfrentaremos a cualquier enemigo, para asegurar la supervivencia y el triunfo de la libertad». Cuando Kennedy admite que él era «el llamado para llevar el peso de una larga y sombría batalla, año tras año», demuestra una modestia y un aplomo al estilo de Pericles, y sin nada de la exageración y la grandilocuencia que resuenan en el discurso político corriente. Cuando hablaba de los sacrificios por venir, lo afirmaba con la misma franqueza que Pericles. Es difícil imaginar hoy a un presidente de los Estados Unidos recordándoles a los individuos sobre sus obligaciones con la nación como un todo, o siquiera sugiriendo que debemos sacrificar algo tan trivial como nuestros suv* por el bien común. Qué momento tan extraordinario sería volver a escuchar una vez más a un presidente que diga con total seriedad, «Pregunte no lo que el país puede hacer por usted; pregunte lo que usted puede hacer por el país».

* Sport Utility Vehicle; automóviles de doble transmisión que se caracterizan por su gran tamaño y por un excesivo consumo de gasolina. *(N. del T.)*

Aunque de manera indirecta, Kennedy también podría hacernos pensar en Pericles bajo otros aspectos. Reconocido como el Primer ciudadano de Atenas y 15 veces elegido *strategos*, Pericles dominó no sólo la política sino también la imaginación ateniense. No era sólo un animal político sino un hombre con genuinos intereses intelectuales y artísticos, y entre sus amigos cercanos se podían contar el escultor Fidias (quien a petición suya esculpió la gran estatua de *Athēnē Promachos*), el dramaturgo Sófocles (quien nos entregó la escéptica Yocasta), Heródoto (el padre de la historia), y el desacreditado filósofo Anaxágoras, quien había puesto en duda la existencia de los dioses. Aunque su primer matrimonio terminó en divorcio, Pericles sostuvo una prolongada relación con la cultivada Aspasia, una celebridad ateniense que en una época había sido cortesana (y por lo tanto una mujer con mucha más libertad y experiencia mundana que la mayoría de sus congéneres). Ser llamado para formar parte de la compañía de esta romántica pareja y de la conversación en su mesa era la más preciada invitación para los atenienses del siglo v. La muerte de Pericles —por la plaga, durante el segundo año de la guerra— fue un golpe del que Atenas nunca pudo reponerse del todo, mientras iba políticamente y militarmente sin rumbo de un desastre tras otro hasta cuando sucedió lo impensable y el imperio quedó irremediablemente perdido, y con él la mayor parte del poder y del prestigio de la ciudad.

Por supuesto, todas las épocas y todos los líderes tienen sus manchas y puntos débiles. La Ciudad de la libertad que ensalzaba Pericles estaba plagada de esclavos y de mujeres nacidas libres cuyas existencias transitaban en una oscuridad que la precisa alusión de Pericles hace más que evidente. Pero el imperio ateniense era para Pericles un bien incuestionable. La Tierra de los

hombres libres y el Hogar de los valientes sobre los que presidía Kennedy era una tierra donde la gente de piel oscura quedaba relegada a una tenebrosa penumbra que no estaba muy lejos de la esclavitud; y las mujeres, si acaso reconocidas, eran por lo general consideradas como las esposas de sus maridos. Pero el poder estadounidense en la concepción de Kennedy estuvo siempre del lado de la justicia.

No se puede dejar de reconocer tanto en el lenguaje como en el enfoque de Pericles un aire secular. Los dioses escasamente se mencionan; los atenienses deben *confiar en sí mismos*. Tampoco Kennedy se refugia en las invocaciones a la divinidad; y sólo hasta el final de su discurso menciona a Dios: «Aquí en la tierra la obra de Dios debe ser la obra de nosotros». En otras palabras, ajustémonos al mundo como lo conocemos y dejemos a Dios por fuera. No se trata de una teología (o una anti-teología) sino de una estrategia. En ninguno de los dos casos se plantea una confesión de ateísmo, sólo el reconocimiento implícito de que un político no es un oráculo y no es su papel hablar en nombre del cielo. Fue la ausencia de toda esta religiosidad de rodillas dobladas lo que impulsó a Harvey Cox, en ese momento un joven y desconocido ministro bautista, a decir admirablemente de Kennedy, en su libro *The Secular City*, que era el político secular ideal; aquel que rehúsa, en una sociedad religiosamente diversa, acicalar sus discursos con cantos piadosos: «Aunque no hay duda que la conciencia cristiana [de Kennedy] incentivó muchas de sus decisiones, especialmente en el área de la justicia racial, él se negó incondicionalmente a aceptar ese halo semirreligioso que los norteamericanos, privados de un monarca que reine *gratia dei*, han intentado a menudo atribuirle a su jefe de gobierno».

Después de la Edad de Pericles, a medida que se

atenuaba en los atenienses la confianza en sí mismos, esta famosa seguridad fue reemplazada muchas veces por el cinismo, la modestia por la pretensión, la sinceridad por la manipulación, y la fuerza por la fanfarronería. A pesar de que a los dioses se les invocaba cada vez con más estridencia, las oraciones sonaban vacías, los actos de conciencia se volvían mudos, y cualquier referencia a la justicia social se recibía con una sonrisa desdeñosa y complaciente. Y aunque los paralelos con nuestro presente son sólo parciales, son los suficientemente claros como para detenernos y reflexionar, pues Dios, extrañamente despojado ahora de su justicia, parece dirigir nuestra voluntad nacional[35].

35. La Segunda Guerra del Golfo ha puesto a correr a los clasicistas en busca de su Tucídides, donde han encontrado tenebrosos paralelos entre la *hubris* de esa Atenas en apariencia invencible —en su temeraria determinación para dominar al mundo aún sin aliados— y la actitud desdeñosa de la administración Bush hacia los amigos tradicionales de los Estados Unidos, hacia la ONU y sus naciones miembros, y hacia la opinión pública mundial. Véase, por ejemplo, «El diálogo meliano», Libro V, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, en el que los delegados atenienses, ignorando todos los llamados a la justicia, amenazan la integridad del pequeño estado de Melos, si los melenses no hacen exactamente los que los atenienses les exigen y se unen a su alianza exageradamente despoblada: «Recomendamos que ustedes intenten obtener lo que les sea posible, tomando en consideración lo que tanto ustedes como nosotros pensamos de verdad; ya que ustedes saben tan bien como nosotros que, cuando estas cosas se discuten entre gente práctica, el nivel de justicia depende de la igualdad de poder para imponerse y que, en efecto, los fuertes hacen lo que tienen el poder de hacer y los débiles aceptan lo que tienen que aceptar». Cuando Donald Rumsfeld, un imperialista práctico como ninguno, se tomó el Pentágono, comisionó un estudio sobre cómo hicieron los antiguos imperios para mantener la hegemonía. ¿No hubiera sido más provechoso que estudiara cómo perdieron esos imperios todo lo que habían conquistado?

El desmoronamiento final de la confianza ateniense abrió un inmenso vacío social. En las artes, como hemos visto, al idealismo lo reemplazó el realismo, al realismo el deseo ya monótono por la estimulación momentánea (como en las sorpresas hermafroditas, de las que había muchas), y al tedioso deseo el pesimismo hostil. Los filósofos ya no aspiraban a la profunda perspicacia espiritual ni la amplia visión moral de Sócrates, Platón y Aristóteles. Se dividieron en escuelas rivales y deambulaban a lo largo y ancho de todo el mundo greco-romano como inmigrantes perpetuos, tomando trabajos de tutoría cuando podían. Hoy en día aún usamos los nombres de estas escuelas, pero no ya como designaciones de escuelas filosóficas actuales sino como referencias a temperamentos humanos y mentalidades. Estaban los sofistas, que enseñaban a sus discípulos cómo ganar una discusión sin tener en cuenta la verdad; los escépticos, quienes creían que no es posible llegar a un conocimiento cierto; los cínicos, que enseñaban la autosuficiencia; los estoicos, que enseñaban el desprendimiento virtuoso de todas las cosas materiales; los epicúreos, quienes enseñaban que «el placer es el comienzo y el final de una existencia feliz». Todas estas escuelas (y muchas otras) competían entre sí —tanto por la mente de los hombres como por los puestos de maestro— y al interior de cada escuela había pensadores serios cuyas filosofías estaban mucho más estructuradas y eran mucho más sutiles de lo que sugiere esta caracterización general que hago de sus principios. Pero el resultado fue un degradado clima intelectual, fragmentado y agnóstico. Bueno, los estoicos tal vez tengan razón, así que pasaré el resto del día practicando la abnegación. Por otro lado, los epicúreos pueden tener también razón, así que me zamparé otro plato de ese delicioso jabalí.

La religión también se fragmentó. Los griegos y los romanos tendían a interactuar entre ellos de una manera despótica y punzante. Los conquistados griegos, convencidos de ser cultural e intelectualmente superiores a sus conquistadores, podían mostrarse susceptibles, rencorosos y estrictos. Los romanos, con el complejo de inferioridad de todos los *arrivistes*, se refugiaban fácilmente en la vociferación, la matonería, y otras formas de mostrar su autoridad y agresividad. Los artistas y filósofos griegos, bajo la dependencia ahora de la riqueza y el patronazgo romanos, no eran muy diferentes a los franceses contemporáneos que no soportan reconocer que Francia ha dejado de ser el ombligo cultural y económico del mundo. Más que a menudo, a los ojos de los romanos, no existir parecía una manera de aplacar la indignación griega. Pero los romanos lo intentaron. Se acomodaron a los pies del maestro griego para perfeccionar sus mentes, leyeron e imitaron la literatura griega, y encargaron miles de copias de las construcciones y esculturas griegas para engalanar sus modestos pueblos. Y copiaron, hasta donde pudieron, las manifestaciones externas de la religión griega.

De todos los pueblos de la Tierra, los romanos probablemente tuvieron la religión más aburrida de todas. Contaban con un panteón de dioses, protectores patronales de varias familias y tribus, pero la mayoría de estos dioses no eran más que un nombre. El contacto con las impresionantes historias de la mitología griega y con el arte excitante que las acompañaba —contacto que empezó como resultado de la colonización griega del sur de Italia— animó a los romanos a vestir su religión particular bajo la moda griega. Su dios principal, Júpiter, fue reinterpretado como una variante del Zeus griego. (En este aspecto, tenían total razón. Los pueblos prehistóricos que habitaban en las áreas al sur de Rusia

y hablaban la lengua indo-europea original adoraban al Dios-Cielo y lo llamaban «Diespiter», palabra que para sus primeros descendientes greco-parlantes se transformó en «Zeu Pater» o «Padre Zeus» y «Júpiter» para sus primeros descendientes latino parlantes). A la Venus romana se le adjudicaron las historias griegas sobre Afrodita, Juno se apropió de las historias de Hera, Minerva las de Atenea, Marte las de Ares, Vulcano las de Hefesto, y así sucesivamente. Esta mitología instantánea proporcionó rostros a los dioses romanos así como también historias que avivaron considerablemente la imaginación romana.

La religión romana era básicamente una religión comercial de obligaciones contractuales. Aunque se le daba una escrupulosa atención a los detalles de los rituales públicos, que se habían transmitido desde tiempos inmemoriales, en el fondo se trataba de una práctica al estilo «Tú me rascas la espalda, yo te rasco la tuya»: rituales por favores. No sólo había pocos mitos romanos, sino que virtualmente no había una teología ni un interés por los aspectos teóricos de la religión, los enigmas fundamentales que habían originado las especulaciones de los primeros filósofos griegos. Algunas veces, se olvidaba incluso el nombre de un dios. En la *Eneida* Virgilio presenta al príncipe troyano Eneas, el supuesto ancestro de los romanos, siendo guiado por Evander, un rey latino local, hacia el Capitolino, donde el rey le informa al troyano: «Esta arboleda, esta colina, las copas de los árboles, es el hogar de un dios... aunque no sabemos cuál dios».

Los romanos, al ser un pueblo práctico, hábil, mostraron finalmente cierto interés por el propósito ético de la filosofía —la pregunta sobre la mejor manera de vivir— y que los animó a sentarse a reflexionar el tiempo suficiente para extraer ciertas guías de los últimos

filósofos griegos, en especial de los estoicos, con su abnegación, y de los epicúreos, amantes del placer; los dos estilos filosóficos que más satisfacían el capricho de los romanos (que no era más que eso). El amor al orden, la principal cualidad que hizo de los romanos unos eficaces administradores de su vasto imperio, limitó su aptitud para las cuestiones intelectuales y artísticas. La curiosidad creativa que haría de los griegos tales gigantes culturales *limitó* y, al *final*, desarticuló su anterior éxito imperial. A su vibrante energía la agitaban más el arte, las ideas, y la innovación política que lo que nunca la movió la empresa diaria del imperio.

Pero la caída de la religión griega fue anterior a la influencia romana. La religión para los griegos, verdaderamente mucho más excitante que la variedad romana, era una práctica diaria, la confirmación de que a cierto nivel todos los griegos estaban unidos por su veneración a los mismos dioses, con la tendencia hacia la predecible simpleza de un estadio lleno de norteamericanos declamando el *Pledge of Allegiance**. Existían, sin embargo, múltiples alternativas, no pocas oscuras y fugaces. Eran los llamados «Misterios» (de la palabra griega *mystes*, iniciado, y *mysteria*, ritos de iniciación). Los Misterios eran cultos secretos en los que uno tenía que iniciarse, y mantuvieron su secreto. Hasta el presente, no contamos más que con especulaciones y conjeturas de lo que la mayoría de estos misterios significaban.

El más popular de los Misterios se celebrara en Eleusis, a unos 20 kilómetros de Atenas, en honor a Deméter, la diosa de la cosecha, y a su hija Perséfone, diosa de la primavera. Los ritos comenzaban en Atenas a finales de septiembre en la época de la siembra. Los devotos de Deméter se purificaban bañándose en el mar.

* Juramento de lealtad a la bandera. *(N. del T.)*

Después de un sacrificio impresionante de lechones, los iniciados partían hacia la procesión a Eleusis por el Camino sagrado, representando escenas del mito de Deméter y Perséfone, así como los cristianos reinterpretan el Vía Crucis el Viernes Santo. Sabemos que los iniciados ayunaban y rompían el ayuno con té de menta; sabemos que se contaban chistes obscenos durante la procesión —el de la mujer vieja que había hecho reír a la apesadumbrada diosa de la cosecha torciendo su vieja vulva para formar una sonrisa— y sabemos que existía cierta conexión entre Deméter, la diosa del grano, con Dionisio, el dios de la uva. Sabemos que una vez llegaba la procesión a Eleusis, los iniciados entraban a raudales en el Telesterion, un inmenso vestíbulo donde cabían miles, y que la culminación del festival era el momento cuando el sacerdote exhibía «cosas sagradas». Pero no sabemos qué era lo que se les mostraba a los iniciados. Los secretos se mantuvieron guardados durante los mil años que se llevaron a cabo los ritos; hasta el día de su prohibición por un emperador cristiano en el 393 d. C. Posteriormente Alarico y sus visigodos arrasaron el santuario. Los secretos de Eleusis reposan ahora seguros con los muertos.

Los Misterios de Eleusis eran los misterios más públicos y célebres de todos. La mayoría de los atenienses eran iniciados, y las mujeres e incluso los *metics* eran bienvenidos. Sólo los homicidas y los bárbaros de la lana teñida («aquellos que hablaban una lengua incomprensible») eran dejados por fuera. Muchos otros Misterios no poseían un santuario designado y eran mucho más secretos. Lo que se llevaba a cabo ahí resulta aún más oscuro para nosotros que los ritos en honor a Deméter. Para la época cuando Roma conquistó Grecia, algunos ritos religiosos más exóticos estaban llegando desde Egipto y Asia. No pocas de estas religio-

nes oscuras ponían nerviosos a los hombres que manejaban la maquinaria imperial de Roma, pues despedían el aroma de la disidencia política y algunas veces la nociva amenaza de la insurrección. Estas religiones proveían a los débiles y desposeídos de un refugio intelectual y cultural. Mujeres y esclavos, mercenarios y extranjeros, acudían en masa a sus rituales clandestinos para escuchar atentos dios sabe qué tipo de basura que podría socavar la seguridad del estado. Una secta particularmente oscura y fastidiosa empezaba a tomar fuerza en ciudades importantes del mundo greco-romano. Estaba liderada por judíos de la provincia romana de Siria-Palestina. Con el tiempo, vendría a llamarse cristiandad.

Hemos arribado al encuentro de las aguas, el punto donde los dos grandes ríos de nuestro patrimonio cultural —el greco-romano y el judeo-cristiano— fluyen uno en el otro para transformarse en el poderoso torrente de la civilización occidental. Es una ironía de nuestra historia cultural el hecho que los pesados romanos hayan sido el canal por donde fluyeron hacia Occidente toda la exquisitez y la genialidad de la cultura griega. No es menos irónico que, dada la historia posterior del odio a los judíos, la cristiandad se convirtiera en el vehículo por el que los valores judíos entraran en la corriente general. Pero es el caso, ni más ni menos.

Varios aspectos de esta poderosa confluencia han sido tratados en los libros anteriores de esta serie. La contribución de la influencia judía a nuestra común historia occidental —sin la cual nada de todo esto hubiera sucedido— es el tema del volumen II, *Los dones de los judíos*. La contribución de la temprana cristiandad y de su dependencia del judaísmo antiguo son los temas del volumen III, *El deseo de las colinas eternas*. No es que

hayamos desairado a los romanos. Aunque no tienen un volumen propio, son el tema de los dos primeros capítulos introductorios del volumen I, *Cómo los irlandeses salvaron la civilización*, y constituyen un importante cabo a todo lo largo de *El deseo de las colinas eternas*. (Tampoco hemos terminado del todo con ellos: están planificados para hacer una nueva aparición, al principio del volumen V, donde investigamos el asunto de cómo los romanos pasaron a ser italianos). Sólo me queda aquí y ahora atar unos cuantos cabos sueltos.

La «misteriosa» y oscura religión de la cristiandad pasó de ser una amenaza para el establecimiento romano —chivo expiatorio para el emperador Nerón en el 64 d. C.— para convertirse en parte del establecimiento 249 años más tarde, cuando fuera adoptada por su más ilustre converso, el emperador Constantino. A pesar de sus raíces fundamentalmente judías, la cristiandad se convirtió en protagonista del mundo grecoromano, un mundo moldeado por la cultura griega y el poder romano. El griego, y no el antiguo hebreo (ni siquiera el arameo de los primeros cristianos), sería el idioma de la cristiandad. Sus escrituras sagradas, conocidas como el Nuevo Testamento, fueron redactadas en griego, y el evangelio —las «buenas nuevas» de Jesucristo— sería predicado en lengua griega en el antiguo mundo. Los términos de esta nueva religión, aunque basados en modelos hebreos, fueron términos griegos. Cristo, *Ekklēsia* (Iglesia), bautismo, eucaristía, *agapē* (compasión); todas las palabras esenciales de la cristiandad eran palabras griegas. Los modelos de pensamiento cristianos, como vetas de madera con incrustaciones preciosas, podrían en efecto rastrearse hasta sus orígenes judíos en la costa de Levante, pero por lo general brillan con una pátina griega. Pablo y Lucas, quienes entre los dos dan razón de casi el 50% de los tex-

tos en el Nuevo Testamento, muestran cierta familiaridad con la filosofía griega e incluso apego por el estoicismo. Esta filosofía sobre la abnegación también predicaba la hermandad entre los hombres, basada en el principio estoico de que todo ser humano sin distinción posee una chispa de divinidad que está en comunión con Dios, quien en el sistema estoico es llamado *Logos* (Palabra, Razón, Significado), palabra que Juan usa en su evangelio para describir a Jesús.

En los primeros cinco siglos de la cristiandad, cualquier controversia teológica que se suscitara casi siempre se originaba en Grecia. Los cristianos del territorio que se vendría a llamar el «Occidente latino» no se mostraban terriblemente interesados en sutiles distinciones intelectuales; sería el «Este griego» el fulgurante semillero de las contiendas teológicas. ¿Era Jesús Dios o era hombre o las dos cosas? ¿Si era las dos, entonces cómo? Los términos que iban de lado a lado eran griegos: *persona, sustancia, naturaleza*. El hombre Jesús, se decidió finalmente, era *homo-ousios parti* (de la misma sustancia que el Padre Dios). *Ousia* (sustancia), un término tomado de los filósofos presocráticos del siglo VI a. C. para designar la realidad inmutable, serviría más de mil años después para establecer un argumento teológico cristiano y aún hoy se emplea cada domingo en las iglesias cristianas a lo largo y ancho del mundo cuando se reza el Credo.

El mundo cristiano pasó a ser un mundo de vocabulario griego, de clasificaciones griegas, de categorías griegas. No se trató sólo de una cuestión de lenguaje. Las lenguas llevan los valores consigo mismas; y las divisiones griegas entre materia y espíritu, cuerpo y alma, habitaban en la conciencia cristiana y moldearon la sensibilidad cristiana, brotando repetidamente como un irremediable virus, y que le debe sus orígenes no a Je-

sús el judío sino al lenguaje griego de la disertación, moldeado por Platón, y por sus predecesores filosóficos, y, anterior a ellos, por el amplio contexto cultural de las percepciones y los prejuicios griegos. En efecto, las categorías de «materia» y de «espíritu» se encontraban tan diestramente entretejidas en el lenguaje griego para cuando surgió la cristiandad que ya eran realidades incuestionables y pasaban inadvertidas.

No es una coincidencia que el cristianismo monástico empezara en el oriente griego como imitación de los pitagóricos y de sus hijos espirituales los platónicos, viviendo algunas veces en comunidades bajo voto, renunciando a una vida normal en el mundo, y aguardando en un lugar solitario la llegada de una revelación final. Incluso los distintivos principales del cristianismo monástico —el silencio, la meditación, los cantos, los vestidos, los rosarios, el incienso, arrodillarse, levantar las manos en la oración— todos se remontan igualmente a los pitagóricos y más allá de ellos a *sus* influencias, los budistas indios y sus predecesores. (Para encontrar una fuente definitiva del cristianismo monástico, deberíamos mejor recurrir al Dalai Lama que a cualquier cosa conocida de Jesús). Las elaboradas liturgias en estos monasterios con seguridad tomaron forma siguiendo los modelos paganos griegos de la oración y el ritual público de sus letanías, himnos, peregrinajes y procesiones.

Pero estos casos fueron excepcionales. En su mayor parte, en este cruce entre los greco-romanos con los judeo-cristianos, el cambio en la mentalidad greco-romana incorporó los valores judeo-cristianos. Mientras que el aspecto externo del mundo occidental se mantuvo greco-romano, su contenido se volvería gradualmente judeo-cristiano. La visión del mundo que subyace en el Nuevo Testamento era tan diferente a la de los griegos

y los romanos que podía ser casi su opuesto. Se trataba de una visión del mundo que no hacía énfasis en la excelencia de los logros públicos sino en la aventura del viaje íntimo con Dios, un viaje para toda la vida y en el que al ser humano se le invitaba a unirse a Dios imitando la justicia y la misericordia divinas. Era una práctica mucho más individual que cualquier cosa que hubieran ideado nunca los griegos y suponía la experiencia de un llamado, de una vocación personal, un destino único para cada uno de los hombres. El Dios único de los judíos había creado el mundo y todo lo que este contiene, y Dios daría fin a este mundo. No había un cosmos eterno, dando vueltas y vueltas. El tiempo es real, no cíclico; no se repite a sí mismo sino que avanza hacia delante de manera inexorable, y cada instante —como las decisiones que se toman cada momento— es valioso. Uno no es simplemente un ejemplo de Hombre, uno es este hombre particular, irrepetible, que no existió nunca antes y nunca existirá de nuevo. Cada uno crea un futuro real en el tiempo presente según lo que haga *ahora*. Así como el destino era fundamental para los griegos y los romanos, la fe es fundamental para los judíos y los cristianos. Cualquiera que dude de este inmenso abismo entre estas dos visiones del mundo tendría que releer las palabras que Héctor le dirige a Andrómaca para darse cuenta de la imposibilidad de poner estas mismas palabras en boca de cualquier creyente judío o cristiano:

> ¿Y el destino? Ningún ser vivo ha podido escapársele,
> ni los valientes ni los cobardes, te lo digo:
> viene con nosotros el mismo día que nacemos.

Todo lo relacionado con los valores medulares para los judíos y cristianos era ajeno para los griegos y los

romanos, quienes con su estructura filosófica habían decidido que todo lo que fuera único era monstruoso e ininteligible. Todo lo que *es* para siempre es verdaderamente inteligible y digno de contemplación. Sólo lo ideal es interesante; lo individual no viene al caso. Pero en tanto que la seguridad de los griegos disminuía y su filosofía se fraccionaba en montones de escuelas parlanchinas, los griegos se encontraban cada vez más perplejos. Habían perdido el norte, filosóficamente hablando; y los romanos, que simplemente los imitaban, no contaban con nada original para proponer y liberarlos así de sus dilemas.

En un principio, a los cultivados griegos la cristiandad les pareció sólo una nueva ola de cortejantes. Algunos griegos empezarón a tener ligeramente la esperanza de una felicidad para sus almas en una vida espiritual en el más allá; que era justamente lo que prometían los Misterios como los de Deméter. Pero encontraban macabra la idea de una resurrección *física*. En todo caso, ¿quién puede desear volver a este cuerpo una vez se haya deshecho del mismo? La materia es el verdadero principio de lo ininteligible. Mejor darla por terminada. Para los judíos, que tenían poca o ninguna creencia en la inmortalidad del alma, sólo la salvación en el *propio cuerpo* podía tener algún sentido. Durante largo tiempo, los griegos y los judíos hablaron de cosas totalmente distintas.

Gradualmente, sin embargo, cuando los hombres educados en el saber griego empezaron a explicar las creencias judeo-cristianas, estas empezarían a adquirir un mayor significado para los griegos y los romanos, en un momento cuando sus propias religiones tradicionales empezaban a perder vigor. Los filósofos fruncían el ceño y protestaban sobre la imposibilidad de alcanzar la verdad; la cristiandad parecía ofrecer respuestas.

El resultado final fue que, así como el universo judeo-cristiano había aprendido la lengua griega y había interiorizado sus categorías, el universo greco-romano abandonaría de manera gradual sus dioses moribundos y pasaría a ser monoteísta. Por momentos, la unión entre estas dos culturas tan dispares se dio sin grandes tropiezos; en otros, la unión era (y aún puede ser) extravagante e incluso internamente contradictoria.

En el año 330 d. C., Constantino, el primer emperador cristiano, trasladó su capital de Roma a Bizancio y la nombró Constantinopla. En el 395, el imperio estuvo constantemente dividido entre los hijos de Teodosio el Grande, el emperador Arcadio que regía en la Grecia oriental desde Constantinopla, y el emperador Honorio que regía en el oeste latino desde Roma. De ahí en adelante, surgió una separación definitiva tanto administrativa como de sucesión entre los dos reinos. Menos de un siglo más tarde, en el 476, el imperio occidental cayó bajo el poder de los bárbaros del norte, las depredadoras tribus germánicas. Pero la vida en el Imperio bizantino continuó más o menos sin cambios hasta mediados del siglo XV, cuando cayó finalmente ante los turcos otomanos. Era una sociedad vistosa, refinada, estratificada y en gran parte estática que poco a poco se alejó de Europa occidental. Desafortunadamente, esta otra forma de cristianismo, que terminó por llamarse Ortodoxia y que posee una elevada perspicacia espiritual, nunca ha sido bien conocida en Occidente.

En el Occidente, la cristiandad se vio enfrentada a las hordas bárbaras, quienes a su enloquecido modo redirigieron la corriente judeo-cristiana casi tanto como lo habían hecho los griegos. Existe un antiguo poema lírico irlandés llamado «The Hag of Beare» («La vieja fea de Beare»), pronunciado por una mujer vieja que se ha convertido en monja y transcurre sus días finales

haciendo penitencia. En realidad se trata de una diosa de la antigüedad pagana irlandesa, que intenta ahora ajustarse al nuevo orden cristiano, y su vieja mente evoca sin descanso, al principio de manera ambivalente, escenas de su vigorosa juventud cuando era una hermosa y muy amada princesa:

These arms, now bony, thin
And useless to younger men,
Once caressed with skill
The limbs of princes!

(¡Estos brazos, ahora huesudos, delgados
e inútiles para hombres más jóvenes,
alguna vez acariciaban con destreza
los miembros de príncipes!)

Finalmente, da rienda suelta a sus verdaderos sentimientos sobre su pasado pagano, su felicidad en lo que alguna vez fue; aunque esto pueda significarle reproches en el nuevo orden:

So God be praised
That I misspent my days!
For whether the plunge be bold
Or timid, the blood runs cold.

(¡Sea entonces alabado Dios
que yo haya malgastado mis días!
Pues tanto si la zambullida es audaz
o tímida, la sangre se pone fría.)

Nada semejante con esta energía y esta fuerza saldría nunca de Bizancio, donde la poesía (excepto por la himnodia) era virtualmente desconocida, el drama había muerto, la especulación estaba estrictamente restringida, el arte se había convertido en la imitación de los

modelos pasados, y los paños que alguna vez exhibían diosas en todo su esplendor se usaban ahora para cubrir cada imagen con mantos de solemnidad virtuosa. Incluso la única imagen relativamente desnuda, el adusto Juan el Bautista, evidencia la transformación que la cristiandad influenciada por Platón trajo al arte griego. En *Dinner with Persephone*, el delicioso banquete de Patricia Storace, una mujer griega contemporánea comenta: «Piensen en cómo nuestro ideal del cuerpo con la cristiandad pasó del hermoso cuerpo del atleta al arruinado y demacrado cuerpo del santo que ve uno en los iconos. Juan el Bautista aparece casi siempre medio desnudo, como los antiguos dioses y los jóvenes atletas, pero sus brazos y piernas tienen apariencia de estacas, de aspecto torturado, como si estuviera enfermo. Y sin embargo este cuerpo es un tipo de ideal, el ideal del cuerpo cristiano, con su garganta hundida, la sacralizada miseria de sus miembros y el sagrado tormento de su rostro, un cuerpo con el que obtiene esa vida eterna que la belleza no puede alcanzar». Los griegos dejarían de afanarse por emular a Apolo y Afrodita; empezarían a parecerse cada vez más a los Cristos ceñudos, de mirada adusta, y a las resignadas Madonas de sus propios iconos. Dejarían incluso de llamarse griegos (o helenos); ahora eran cristianos, nada más.

En esta última etapa, hubo cierta continuidad con la Grecia que alguna vez existió, aunque sólo en el esfuerzo por llevar la dualidad cuerpo-alma hacia conclusiones lógicas, si no absurdas, pero hubo también una terrible calcificación en la estructura de este «artificio de eternidad» bizantino. En otra de las terribles ironías de la historia, la influencia bárbara sobre la cristiandad occidental la llevaría a límites a los que los desleídos griegos o bizantinos nunca fueron capaces de llegar. Los desquiciados bárbaros obligaron a los cris-

tianos occidentales a conservar algo de la abundancia múltiple, de la plasticidad inventiva, de la impenetrable versatilidad que alguna vez fueron atributos propios de los griegos. Aunque estas expresiones no siempre estuvieron en auge bajo el nuevo orden cristiano, tampoco se olvidaron del todo; y sería gracias a estos medios indirectos como la tenue llama del legado griego se mantuvo encendida en Occidente.

Pero para encontrar algo griego que sea tan emotivo y singular como «The Hag», tendríamos que regresar hasta los poetas líricos. Aquí, de nuevo, por última vez, viene Safo —en un apóstrofe para Hésperis, el dios que ilumina el cielo nocturno—, con una poesía de una audacia y, especialmente, de una ternura por la forma como avanza hasta su resonante línea final, que no existe en nada traido por los bárbaros:

> Estrella de la tarde tú traes todo
> lo que dispersó la esplendorosa aurora,
> traes la oveja, traes la cabra,
> traes junto a su madre al zagal.

La conexión del hombre con la totalidad de la naturaleza tiene aquí una inmediatez que hoy en día experimentamos muy pocas veces; incluso si este ritual aún se repite cada tarde, cuando los niños pastores y sus rebaños descienden por los bosques en las laderas de Lesbos.

Sin duda, son los griegos que vinieron después de Safo los grandes responsables por los niveles de mediación cerebral que ahora se interponen entre nosotros y la naturaleza. Para comprender por qué los griegos son importantes para nosotros hoy en día, debemos comprender la variedad vocacional de sus respuestas humanas —las relampagueantes transmutaciones, la re-

cursividad «odiseana»*, la incansable creatividad—, que llegó a su final definitivo en los espasmos del estado bizantino después de tantos siglos de cambio y renovación constantes. No hubo nada en donde los griegos no metieran la nariz, ninguna experiencia que no quisieran enfrentar, ningún problema que no hayan intentado resolver. Cuando el mundo aún era joven, salieron con la primera luz de la mañana y regresaron temprano del *agora*, los brazos llenos y sus carros cargados con todas las mercancías, locales o extranjeras, naturales o artificiales, a las que pudieron echarle mano. Cualquier cosa que experimentemos hoy en día, cualquier cosa que tengamos la esperanza de aprender, cualquier cosa que sea nuestro mayor deseo, cualquier cosa que nos lancemos a buscar, vemos que los griegos han estado ahí antes que nosotros, y nos los encontramos en su camino de regreso.

* En español, al menos, este adjetivo es inexistente, pero resulta irremplazable. *(N. del T.)*

Notas y fuentes

Lo que sigue a continuación no es una bibliografía exhaustiva de todos los libros que consulté (que aplastarían peligrosamente a este modesto libro), sino simplemente aquello que encontré más valioso y quiero resaltar para los lectores interesados en investigar más profundamente algunos temas en particular. Al hacer la aproximación a mi tema general, encontré particularmente útil el libro titulado *The Greek Achievement* (Londres y Nueva York, 1999), por Charles Freeman, un talentoso principiante, como también una colección de distinguidos académicos en la cúspide de su carrera, *Literature in the Greek World*, editada por Oliver Taplin (Oxford y Nueva York, 2000). Ambos libros reseñan de maneras distintas las principales teorías de la academia actual, el segundo enfocándose en los «receptores» de la literatura, llámense lectores, espectadores o audiencia. *The Oxford Companion to Classical Civilization*, editado por Simon Hornblower y Antony Spawforth (Oxford, 1993), y *The Oxford Companion to Classical Literature*, editado por M. C. Howatson (Oxford, 1990), me brindaron listas de comprobación indispensables. Debido a que varias partes de nuestro antiguo mundo difícilmente quedaron aisladas una de otra, encontré que mi viejo amigo de seis volúmenes, el *Anchor Bible Dictionary* (New York, 1992) también resultó útil, al igual como, de vez en cuando, *The Oxford Companion to the*

Bible (Oxford, 1993). La vieja amistad de todo el mundo, *Mythology* de Edith Hamilton (Nueva York 1942) fue útil para escoger los mitos que introducen cada capítulo, como también lo fueron otras fuentes innumerables. Para los textos originales en griego, mi fuente permanente fue la serie Loeb (ver notas del capítulo I).

Introducción

Además de los libros citados anteriormente, los siguientes títulos resultaron útiles en la preparación de la Introducción y a lo largo de mi estudio: *The Oxford Illustrated History of Greece and the Hellenistic World*, editado por John Boardman *et al.* (Oxford, 1988); *Early Greece*, por Oswyn Murray (Cambridge, MA, Oxford, 1993); *Ancient Greece,* por Thomas R. Martin (New Haven y Londres, 1996). Un estimulante ejemplo de academia perspicaz de la mitad del siglo pasado es T*he Will of Zeus: A History of Greece from the Origins of Hellenic Culture to the Death of Alexander* (Philadelphia y Nueva York, 1961), de Stringfellow Barr.

Existe en la actualidad una controversia feroz sobre los orígenes de los griegos. La elevada probabilidad de encontar su origen racial en el Cáucaso, como también la certeza de su origen lingüístico como una rama del árbol indo-europeo, sufrieron la perversión de los nazis para confirmar sus teorías raciales; por alguna razón, los griegos terminaron siendo alemanes. Esta perversión ha obligado a algunos académicos, especialmente entre los franceses, a buscar a lo largo y ancho otros antecedentes (si no raciales o lingüísticos, por lo menos culturales). No existen dudas de que tanto África como Asia tuvieron una influencia penetrante, aunque distante, en la formación de la cultura griega; África la tuvo a través de

las conexiones egipcias-nubias-etíopes, y Asia a través de las conexiones sumerias-acadias. Pero, a pesar de la defensa especial de los académicos (como, por ejemplo, por parte de Martín Bernal en su notorio *Black Athena*), estas conexiones son difíciles de comprobar, salvo por algunas similitudes entre ciertos mitos sumerio-acadios y los mitos griegos correspondientes, y entre elementos narrativos de la *Épica de Gilgamesh* y de la *Odisea*.

Uno puede cansar fácilmente al lector con la referencia a las múltiples controversias académicas. Sin embargo, no puedo resistir mencionar al menos que muchos académicos acreditados —Peter Ucko, Ruth Tringham, Mary Lefkowitz y Colin Renfrew, por nombrar unos pocos— dudan (o disputan con vehemencia) la importancia de la adoración a la diosa de la tierra en la Grecia prehistórica.

I. El guerrero

Tuve la suerte de poder citar de las traducciones recientes de Robert Fagles de la *Ilíada* (Nueva York y Londres, 1990) y de la *Odisea* (Nueva York y Londres, 1996), que difícilmente puede uno dejar de elogiar. La introducción y las notas a cada volumen, por Bernard Knox, también son inusualmente valiosas. En cuanto a los originales griegos, consulté los textos como fueron publicados en los cuatro volúmenes de la espléndida e infinita *Biblioteca Clásica Loeb*, editada por Harvard (la serie de «Loebs» fue la fuente que usé constantemente para los textos griegos referidos a lo largo de este libro).

En cuanto a los temas de los griegos en la guerra y su influencia en las tradiciones militares del mundo occidental, descubrí que aparecen tratados en varios libros de Victor Davis Hanson, siendo el más útil *The*

Wars of the Ancient Greeks (Nueva York, 1999, y Londres, 2000) y *Carnage and Culture: Landmark Battles in the Rise of Western Power* (Nueva York, 2001). El efusivo interés de Dick Cheney* en las historias de Hanson ha sido reportado por varios periodistas, entre los cuales se encuentra Michiko Kakutani, «How Books Have Shaped U.S. Policy» (*New York Times*, abril 5 de 2003).

Otro libro, en el tema de las guerras de Occidente, es el de Philip Bobbit *The Shield of Achilles: War, Peace, and the Course of History* (Nueva York, 2002), aunque no está directamente relacionado con mi tema, resultó ser un poderoso catalizador para mi propia manera de pensar, como lo sugiere su título. La cita final viene de mi libro favorito del doctor Seuss, *Los 500 Sombreros de Bartholomew Cubbins*.

II. El vagabundo

He reflexionado durante tanto tiempo en los fenómenos de la oralidad, la alfabetización y el alfabeto, que me resulta difícil mencionar todos los libros que me han influenciado (ver especialmente los dos primeros volúmenes de esta serie, *Cómo los irlandeses salvaron la civilización* y *Los dones de los judíos*). Para quienes deseen información adicional y fácilmente digerible sobre la escritura cuneiforme de Mesopotamia, los libros de Samuel Noah Kramer, especialmente *The Sumerians* (Chicago, 1963), aún constituyen el mejor punto de partida. Para una introducción a los enigmas de descifrar los más antiguos sistemas de escritura, Andrew Robinson ofrece en *Lost Languages* (Nueva York, 2002) un esparcimiento inmensamente entretenido, como también una espléndi-

* Actual vicepresidente de los Estados Unidos. *(N. del T.)*

da bibliografía. Recientemente he encontrado que los ensayos de Clarisse Herrenschmidt en *L'Orient ancien et nous: L'Écriture, la raison, les dieux* (París, 1996) son verdaderamente provocadores. Sus colaboradores en esa colección, cuyos ensayos tienen también considerable valor, son Jean Bottero y Jean-Pierre Vernant; esta colección ha sido traducida al inglés bajo el título *Ancestor of the West: Writing, Reasoning, and Religion in Mesopotamia, Elam, and Greece* (Chicago, 2000). Otro importante estudio que provee excelentes contextos sociales es *Literacy and Orality in Ancient Greece* (Cambridge, 1992), de Rosalind Thomas. Las traducciones de las inscripciones en dos copas del siglo VII son mías.

En cuanto a la controversia sobre oralidad versus Homero como lector y escritor, el estudio por excelencia es *L'Épithete traditionnelle dans Homere* (París, 1928), de Mihnan Parry, traducido al inglés bajo el título *The Making of Homeric Verse* (Oxford, 1971). El trabajo precursor de Parry fue continuado, luego de su inesperada muerte, por Albert B. Lord en *The Singer of Tales* (Cambridge, MA, 1960), por Eric A. Havelock en *Origins of Western Literacy* (Toronto, 1976) y otros trabajos, como el de Adam, el hijo de Parry. *The Singer of Tales* fue publicado recientemente en una segunda edición (Cambridge, MA, 2000), con un CD que complementa el texto con grabaciones de audio y video de cantantes populares de los Balcanes durante los años treinta en cuyas prodigiosas memorias y cúmulo de técnicas Parry encontró claves para apreciar las estrategias de interpretación en Homero y sus predecesores. Gracias a Parry *et al.*, ya no queda duda de que Homero sacó provecho de los métodos tradicionales de los intérpretes de poesía oral. Aun así, ninguno de sus hallazgos puede zanjar de una vez por todas la pregunta de si Homero sabía o no leer y escribir.

Entre los principales teóricos sobre las consecuencias culturales de la oralidad versus alfabetización, se destacan Marshall McLuhan (*The Gutenberg Galaxy* y *Understanding Media*), y su discípulo Walter J. Ong (*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*). Aunque en líneas generales me agradan sus enfoques, los encuentro en el mejor de los casos como interpretaciones del paso de la sociedad plebeya medieval a la cultura impresa de la Reforma, y no como valoraciones del impacto cultural generado por los distintos sistemas de escritura en la antigüedad.

«Ulysses», de Tennyson, está ampliamente disponible en muchas colecciones; la cita de «Ítaca», de Cavafis, fue tomada de *Before Time Change Them: The Complete Poems of Constantine P. Cavafy*, traducida recientemente por Theoharis C. Theoharis (Nueva York, 2001); «The Wanderer» de Auden proviene de *W. H. Auden: The Complete Poems* (Nueva York, 2003). La cita de Samuel Johnson apareció por primera vez en *The Rambler*, 10 de noviembre de 1750. El ensayo entero bien merece nuestra atención, ya que es, en su exaltación de los placeres de la vida privada por encima de los de adulación pública, un hito en la evolución de la sensibilidad occidental.

III. El poeta

La cita de la *Teogonía* de Hesíodo viene de la traducción de Richmond Lattimore (Ann Arbor, 1959), aunque me tomo la libertad de alterar la ortografía que Lattimore le dio a algunos nombres propios griegos (por ejemplo, cambié *Helikon* por *Helicon*), para que se ajustaran al estilo de mi texto.

Confieso haber tenido una aventura de amor con los

poetas líricos griegos a lo largo de toda la vida; y sin haber encontrado una traducción que me guste totalmente, me he atrevido a hacer las mías propias. La única excepción es el fragmento sáfico que comienza con «La luna se ha puesto...». Esa traducción ha estado rondando mi cabeza durante tantas décadas que ya no sé dónde la encontré por primera vez. Las traducciones de Eubulo y Aristófanes también son mías.

Los mecanismos que impulsan esta poesía —modalidades altamente específicas de ritmos fijos, apropriados para diferentes ocasiones y estados de ánimo; valores tonales (perdidos ya para nosotros) asociados con sílabas largas y cortas, modos musicales— son tan diferentes de la mayoría de los mecanismos disponibles en el inglés moderno que todo traductor debería perder la esperanza de recrear en inglés la apariencia de las texturas originales de la poesía griega. Lo que se debe hacer es vivir entre los griegos tiempo suficiente como para tener la oportunidad de hacer un poema nuevo en inglés que pueda transmitir un sentido y sentimiento similares con las herramientas que tenemos disponibles: las maneras como pueden escogerse y combinarse las palabras a través del acento y el ritmo, la aliteración y la asonancia, y la rima. Aunque esta última nunca se usa en la poesía lírica griega, en inglés es una herramienta útil para unir elementos que en griego van ligados por otro medio. Los lectores que quieran profundizar en este tema tal vez puedan encontrar una referencia útil en *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho* (Londres, 1983), de Anne Pippin Burnett.

La conexión que hago entre sociedades homosociales y la actividad homoerótica, aunque escandalosa para algunas almas comunes y corrientes, está bien documentada en la literatura, así como en las historias de las noticias de actualidad. Menos conocido, por lo me-

nos en Occidente, es el hilo homoerótico en la vida de la clase alta japonesa, bien expuesto por ejemplo en *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan* (Cambridge, MA, 1995), de Eiko Ikegami. Casos de homosexualidad islamita han sido documentados en varios reportajes periodísticos recientes (ver, por ejemplo, «The Education of a Holy Warrior», de Jeffrey Goldberg, en *New York Times Magazine*, 25 de junio de 2000).

Un trabajo esencial para entender la vida social ateniense es el encantador *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens* (Lóndres, 1997), de James Davidson, aunque estuve en desacuerdo con Davidson sobre ciertos aspectos de su interpretación de la relación —o ausencia de relación, según él— entre las prácticas sexuales griegas y el poder político masculino. El trabajo central sobre este tema es *Greek Homosexuality* (Cambridge, MA, 1978), de K. J. Dover, que encuentro convincente. Dos libros de autores italianos también resultaron útiles: *Secondo Natura* (Roma, 1988) de la académica legal Eva Cantarella, ahora disponible bajo el título *Bisexuality in the Ancient World* (New Haven, 2002), y *Compagni d'amore: Da Ganimede a Batman: Identita e mito nella omosessualitá maschili* (Verona, 1997) del psiquiatra Vittorio Lingiardi, ahora disponible en inglés como *Men in Love: Male Homosexualities from Ganymede to Batman* (Chicago, 2002).

IV. El político y el dramaturgo

Las traducciones de los fragmentos poéticos de Solón son de mi autoría. Para la democracia griega, me basé ampliamente el estudio de J. K. Davies, *Democracy and Classical Greece* (Cambridge, MA, 1973). Aunque pre-

sento a Solón como el fundador de la democracia ateniense, por supuesto soy consciente de que figuras posteriores —Clístenes, Efialtes y Pericles— son los responsables de haberla puesto en funcionamiento. Pero como ellos pertenecen a los momentos de la realización y no al drama de su origen, los he dejado por fuera de esta parte del libro (en gran parte por razones de espacio). Además de Davies, me ha gustado mucho el volumen I de *Freedom in the Making of Western Culture* (Nueva York, 1991), del monumental estudio *Freedom* de Orlando Patterson. Al final no me ha convencido su propuesta central de que la articulación de la libertad en los griegos comenzó en la esclavitud. A mí me parece que tuvo su origen en la conversación griega y en la obstinación general de los griegos y que la evidencia se puede encontrar en textos tan remotos como la *Ilíada*, que precedió a la expansión de la población esclava en la ciudad de Atenas por casi dos siglos. Pero el estudio de Patterson aún nos deja sin aliento por su admirable originalidad y magistral panorámica.

Para el drama, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, editado por IP. E. Easterling (Cambridge, 1997), me ayudó a actualizar mi conocimiento. Las líneas del discurso de Clitemnestra en *Agamenón* son tomadas de la traducción de Fagles en *Aeschylus: The Oresteia* (Londres y Nueva York, 1977). Los pasajes de *Edipo Tyrannos* están tomados de la traducción de Fagles en *Sophocles: Three Theban Plays* (Londres y Nueva York, 1982); el pasaje de *Medea* lo tomé de la vivaz traducción vernácula de Frederic Raphael y Kenneth McLeish (Londres, 1994). *La interpretación de los sueños* (1900), donde Sigmund Freud expone su teoría del complejo de Edipo, está disponible en muchas ediciones, como también *El nacimiento de la tragedia* (1872), de Friedrich Nietzsche.

Dos excelentes libros que cubren mucho del material en este capítulo y el siguiente son *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge, 1986), de Martha C. Nussbaum y *The Greek World 479-323 BC*, de Simon Hornblower (Londres y Nueva York, revisado en 1991).

V. El filósofo

Todas las obras de Nietzsche están disponibles en una amplia variedad de ediciones. La nueva teoría de por qué enloqueció se encuentra en *The Legend of Nietzsche's Syphilis* (Oxford, 2002), de Richard Schain. Un enfoque más racional de lo irracional puede encontrarse en el clásico *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951), de E. R. Dodds. Las traducciones de Hesíodo y Aristófanes son mías. El estudio clásico sobre las creencias religiosas es *Greek Religion* (Cambridge, MA, 1985), de Walter Burkert.

Los pasajes de la *República* de Platón los tomé de la traducción de Robin Waterfield (Oxford, 1993), como también los pasajes del *Simposio* (Oxford, 1994); no puedo dejar de recomendar las introducciones y las notas de Waterfield a estos volúmenes. La traducción del pasaje del Nuevo Testamento (Mateo 5:43-48) es mía. Para los lectores que quieran adentrarse en la multifacética materia de la filosofía griega, hay tres libros que yo recomendaría especialmente: *The Dream of Reason: A History of Philosophy from the Greeks to the Renaissance* (Nueva York, 2000), de Anthony Gottlieb, por su asombrosa claridad e ingenio; *Plato's Progeny, How Plato and Socrates Still Captivate the Modern Mind* (Londres, 2001), de Melissa Lane, una introducción accessible a la influencia contemporánea de la filosofía antigua; y el vo-

lumen I de *History of Philosophy* (Nueva York, 1962), de la magistral obra en nueve volúmenes de Frederick Copleston, que sigue siendo el texto de cabecera en inglés, claro aunque algo denso, y recomendable sólo para el estudiante dedicado. Ninguno de estos libros, sin embargo, ha tenido tanta influencia sobre mi como el primer seminario de Platón al que tuve la fortuna de asistir 40 años atras con el legendario J. Giles Milhaven, quien amaba a Platón mucho más que yo, pero que me ayudó a ver de qué se trataba Platón e incluso apreciar en alguna medida todos los pormenores de la prosa platónica.

El siempre confiable Robin Waterfield ha hecho una excelente traducción de Heródoto en *Herodotus: The Histories* (Oxford, 1998). La cita de Tucídides es de su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, traducido por Rex Warner (Londres, 1972). Sin embargo, yo traduje las dos últimas oraciones. Para quienes quieran sondear la historia ateniense, *The School of History: Athens in the Age of Socrates* (Berkeley, 2000), de Mark Munn, constituye una guía articulada. Una compacta e ilustrativa consideración de la diferencia entre Heródoto y Tucídides puede encontrarse en *Greek Historians* (Londres, 1997), de T. J. Luce.

VI. El artista

Los pasajes de Ovidio son de su *Metamorfosis*, traducido al inglés por Alien Mandelbaum (Nueva York, 1993).

Hay investigaciones excelentes sobre arte griego. Entre las mejores están *The Oxford History of Classical Art* (Oxford, 1993), de John Boardman, y *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge, 1991), de Martin Robertson. Pero el libro que me dio más para pensar fue *Art, De-*

sire, and the Body in Ancient Greece (Cambridge, 1997), de Andrew Stewart. Me ajusté a su interpretación sobre el trato a las mujeres en Grecia. Fue en Stewart donde encontré la cita de Terry Eagleton, que tomó de *Literary Theory* (Minneapolis, 1983).

VII. La manera como partieron

Robert Graves hizo una extraordinaria traducción de *El asno de oro*, de Apuleyo (Nueva York, 1951). Acerca de las creencia religiosas griegas, tal vez el lector quiera consultar —adicionalmente a Burket, citado en el capítulo V— *Did the Greeks Believe Their Myths?* (Chicago, 1988), de Paul Veyne. En cuanto al pasaje de *Edipo rey*, de Sófocles, véanse las notas al capítulo IV.

Para la oración funeral de Pericles no pude encontrar algo que realmente se ajustara a mis necesidades, pues las traducciones disponibles eran inapropiadamente coloquiales o demasiado desactualizadas. El discurso está bellamente construido y yo no podía soportar que Pericles sonara banal o anticuado. Al final, usé la acertada traducción que aparece en la vieja edición de Oxford de Tucídides, por Richard Livingstone (Oxford, 1943), una traducción hecha hace mucho, mucho tiempo por Richard Crawley y revisada hace tiempo por Richard Feetham; pero yo, a mi turno, la he revisado tanto que dudo que el espectro de Crawley la reconocería como suya. Empezando con un lenguaje decoroso (y con un ojo puesto en el griego), encontré relativamente sencillo rehacer todo en lenguaje contemporáneo. No obstante, la cita en la nota sobre «El diálogo» pertenece a la traducción de Rex Warner (véase el capítulo V). El trabajo inmensamente influyente de Harvey Cox, *The Secular City* (Nueva York, 1965), fue

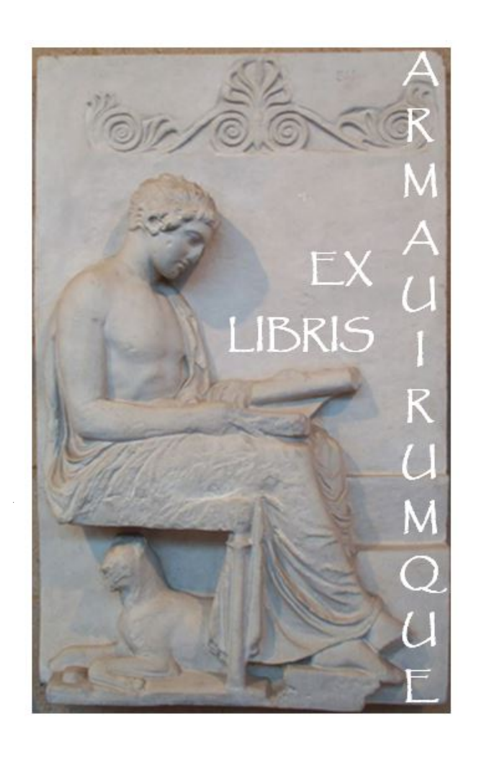
revisado en 1966 y publicado de nuevo en 1990 en una edición de aniversario.

Soy consciente de que al hablar del «ser», los presocráticos jonios usaban el término *physis* (naturaleza) en vez de *ousia* (sustancia). Pero también usaban *ousia* y los términos, al menos como los usaban los filósofos, eran prácticamente intercambiables. Para la época de Platón, *ousia* se había convertido en el término preferido; para la época de Aristóteles, pasó a ser el término técnico.

La última parte del capítulo final tiene demasiadas fuentes como para nombrarlas aquí, aunque varias se mencionan en estas notas y en las notas finales de los volúmenes anteriores de esta serie. Sobre la profunda división cultural entre judíos y griegos, los mejores autores para comenzar podrían ser Thorleif Boman, *Hebrew Thought Compared with Greek* (Londres y Nueva York, 1960), y Martin Hengel, *Judentum und Hellenismus* (Tubingen, 1973), disponible actualmente en la traducción al inglés *Judaism and Hellenism* de Eugene, Ore, editores, Wipf and Stock; aunque tendría que decir que la mejor manera de comenzar es sumergirse en la Biblia hebrea y los clásicos griegos. El trabajo más importante sobre Bizancio es el que realizó John Julius Norwich en tres volúmenes bajo la serie titulada *Byzantium* (Nueva York, 1988, 1991, 1995), ahora presentada en el compendio *A Short History of Byzantium* (Nueva York, 1997). Sin embargo, *The Oxford History of Byzantium* (2002), una compilación hecha a varias manos, es bastante más sencilla de abordar y está llena de ilustraciones maravillosas. Otro estudio excelente es *Late Antiquity, a Guide to the Postclassical World* (Cambridge, MA, 1999), editado por G. W. Bowersock, el invaluable Peter Brown, y Oleg Grabar. El clásico sobre el impacto de las actitudes greco-romanas

en los primeros momentos del cristianismo pertenece a Henry Chadwick, *Early Christian Thought and the Classical Tradition* (Oxford, 1966).

El extracto de «The Hag of Beare» viene de la versión hecha del irlandés por John Montague, en *Tides* (Dublín y Chicago, 1971). La traducción del fragmento de Safo es mía.



Cronología

3000-1100 a. C.	La Edad de Bronce en Grecia: los minoicos y los micénicos.
1600-1400	La Edad de Oro de los minoicos en Creta.
h. 1400	La destrucción de los palacios en Creta.
1184	La fecha tradicional de la caída de Troya.
1100	Inicio de la Edad Oscura en Grecia.
800-600	El período de la colonización griega.
750	La fundación de Isquia.
750-700	Aparecen la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero.
621	Draco y las primeras leyes escritas en Atenas. Inicio del período arcaico en arquitectura.
h. 612	Nace Safo en la isla de Lesbos.
594	Se le otorgan a Solón (h. 640-560) poderes extraordinarios en Atenas. Reformas políticas y económicas.
560-527	Tiranía de Pisístrato en Atenas.
499	La revolución de las ciudades jónicas griegas contra el imperio Persa. Inicio de las Guerras Médicas.
490	Los atenienses derrotan a los persas en Maratón.

480	Los persas vencen en Las Termópilas.
479	Los persas son derrotados en Platea y Mícale. Fin de las Guerras Médicas. Inicio del período clásico en arquitectura.
460-430	La Edad de Oro de Pericles en Atenas.
	Atenas se convierte en la mayor antagonista de Esparta.
	Los tres trágicos: Esquilo (525-456), Sófocles (496-406), Eurípides (485-406).
431-404	Guerra del Peloponeso
431	El primer año de la guerra concluye con la oración funeraria de Pericles.
430	Plaga en Atenas.
429	Pericles muere por la Plaga.
416	Ataque de Atenas a la isla de Melos. El «Diálogo meliano» de Tucídides.
413	Expedición ateniense a Sicilia. Derrota de Atenas.
411	La revolución oligarca en Atenas: gobierno déspota de los 400.
410	Atenas restaura la democracia.
404	Rendición ateniense ante Esparta; regresa la oligarquía.
404-371	Período de la dominación espartana.
403	Se restaura la democracia en Atenas.
399	Muerte de Sócrates en Atenas.
359-336	Reinado de Filipo II de Macedonia.
347	Platón termina la *República*.
336-323	Reinado de Alejandro el Grande.
335	Aristóteles (384-322) funda el Liceo.
323	Muerte de Alejandro.
323-146	El período helenístico.

148	Macedonia se convierte en una provincia romana.
d. C. 330	Bizancio se convierte en la capital del mundo romano; llamada Nueva Roma o Constantinopla.

Agradecimientos

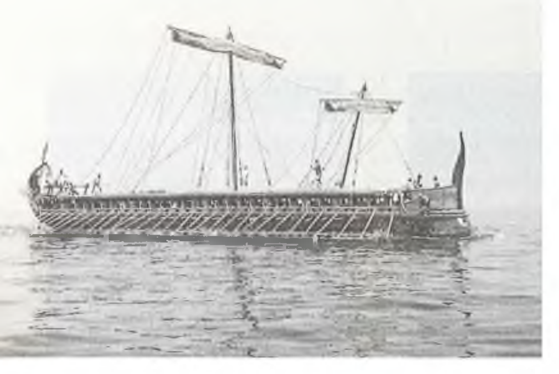
A los fieles amigos que leyeron el primer borrador del manuscrito —Susan Cahill, John E. Becker, William J. Cassidy III Michael D. Coogan, Gary B. Ostrower, Burton Visotzky, Jane G. White y Robert J. White—. Estoy muy agradecido, les debo mucho a ellos por cuenta de correcciones grandes y pequeñas, y los errores deben ser atribuidos únicamente a mí. A medida que la serie avanza, estos amigos incondicionales se han convertido es una especie de repertorio familiar de críticos: está el que demanda claridad más allá de mi capacidad de proveerla, también el que encuentra datos históricos que derrumban mis mejores generalizaciones, aquellos —todos ellos— cuyo conocimiento es más profundo y extenso del que yo podría alcanzar. Para este volumen, la ayuda de Bob White, amigo mío hace más de cincuenta años, fue especialmente invaluable. Además de su minucioso examen editorial, es responsable de la cronología.

Además de ellos, estoy muy agradecido con la gente de Doubleday por su constante entusiasmo y ayuda: sobre todo con Nan A. Talese, pero también con Katherine Trager, Stephen Rubin, Michael Palgon, Jacqueline Everly, John Pitts, Nicole Dewey, Lorna Owen, Judy Jacoby, Rex Bonomelli, Kim Cacho, Marysarah Quinn, Terry Karydes, Rebecca Holland, Sean Mills, Amy de Rouvray y toda la fuerza de ventas. También ha sido

invaluable la ayuda de Barbara Flanagan, Chris Carruth, Deborah Bull y Jennifer Sanfilippo. El equipo de apoyo de Anchor —Martin Asher, Anne Messitte, LuAnn Walter y Jennifer Marshal— merece también mi agradecimiento. Esta vez debo agradecer especialmente al CEO Peter Olson, mucho más belicoso que yo —al menos en su lectura—. Sin su recomendación yo me hubiera perdido el trabajo de Victor Davis Hanson. No puedo omitir recordar mi eterno agradecimiento a mi agente, Lynn Nesbit, y a sus capaces colegas Bennett Ashley y Cullen Stanley, a mi asistente Diane Marcus, y a Andrea Ginsky, bibliotecaria de la Selby Public Library en Sarasota, Florida.

Los griegos modernos y los greco-americanos se asemejan a sus ancestros por el valor que le dan a los placeres de la buena conversación. Por las conversaciones llenas de íntima perspicacia, quiero agradecer a mis amigos atenienses —Makis Dedes, Despina Gabriel, Nikos Megapanos, Lykourgos V. Papayannopoulos, Takis Theodoropoulos y Louisa Zaoussi—, así como a Olympia Dukakis en Nueva York y a Teodoro y Hera en la gran isla de Lesbos.

Ilustraciones



1. El trirreme, llamado así porque en cada lado de la embarcación había tres hileras de remos, que habilitaban la nave para ser altamente maniobrable y para desplazarse a velocidades relámpago. La proa era muy fuerte y se utilizaba para embestir otros barcos. Cada trirreme tenía una tripulación de 200 hombres, de los cuales 170 eran remeros y el resto soldados, arqueros y marineros. Los trirremes fueron construidos por primera vez en Corinto, a finales del siglo VII a. C. Para la época de la guerra del Peloponeso, Atenas contaba con 300. Este trirreme es una réplica moderna, pero basada en rigurosos estudios. (Foto de Paul Lipke / Cortesía de Trireme Trust, Inglaterra)

ESPACIOS SAGRADOS Y PROFANOS

2. El agraciado Partenón, templo a la Virgen (Atenea) en la Acrópolis ateniense.







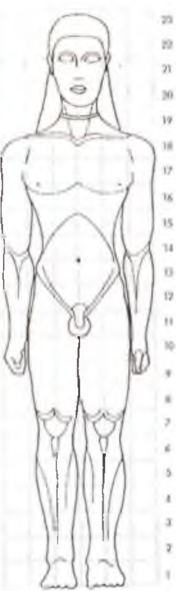
EL IDEAL MASCULINO

3. Una típica figura egipcia del período arcaico. Estas figuras sirvieron de modelo para las primeras estatuas monumentales griegas. (The Art Archive / Luxor Museum, Egipto / Dagli Orti)

4. El revolucionario «febo critio», del siglo v a. C. (Foto Marburg / Art Resource, Nueva York)



5. Un típico *kouros* griego de cerca del año 600 a. C. (The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1932 (32.11.1). Todos los derechos reservados. The Metropolitan Museum of Art.)



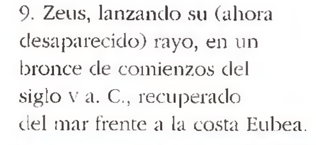
6. El llamado Segundo canon egipcio, un sistema de cuadrículas tomado de los egipcios y utilizado por los primeros escultores griegos para planear los *kouri*. (Dibujo del segundo canon egipcio © Candace H. Smith)



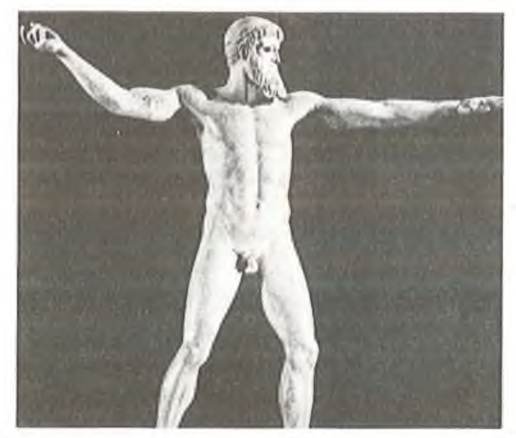
7. «El Discóbolo» (lanzador del disco) por Mirón, siglo v a. C., en una copia romana.



8. «Harmodio y Aristogitón», por Critios (probablemente también el escultor del «Efebo critio») y Nesiotes. Harmodio y Aristogitón fueron amantes injuriados públicamente por Hiparco, hermano menor del tirano Hipias, después de que Harmodio hubiera rechazado sus coqueteos. Los dos mataron a Hipias en un festival público e intentaron derrocar la tiranía pero fracasaron y fueron asesinados. Sin embargo, los atenienses los recordaban como «los tiranicidas» y elevaron en su memoria en el *agora*, los bronces originales de estas copias en mármol romanas. (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles / Bridgeman Art Library)



9. Zeus, lanzando su (ahora desaparecido) rayo, en un bronce de comienzos del siglo v a. C., recuperado del mar frente a la costa Eubea.





10. Una *korē*, equivalente femenina del *kouros*, del mismo período de la figura 5; pero, a diferencia del hombre, siempre vestida y por consiguiente no la figura ideal. (The Art Archive / Acropolis Museum, Atenas / Dagli Orti)



11. Europa (violada por Zeus en forma de toro, engendró a Minos, con el tiempo rey de Creta), vestida como una matrona griega en un típico atuendo público. Reconstruida con fragmentos de copias romanas en mármol del original griego de finales del siglo v a. C. (Ashmolean Museum, Oxford)



12. Afrodita agachada, una estatua del siglo III a. C., de supremo encanto.



13. Por fin, la Afrodita de Praxiteles; o mejor, una copia romana del extraviado original en mármol. La cabeza (que proviene de otra copia de la misma estatua) debería estar volteada un poco más a la izquierda de la figura. (Nimatallah / Art Resource, Nueva York)



14. «Afrodita de Melo», mejor conocida como la «Venus de Milo», de finales del siglo II a. C. y considerada por muchos como el mejor de todos los desnudos femeninos griegos sobrevivientes. Tal vez sostenía sus velos con la mano derecha mientras la izquierda reposaba sobre una columna, o tal vez estuviera contemplando su reflejo en un escudo. (Alinari / Art Resource, Nueva York)



15. Una amazona herida, copia romana de un original griego del siglo v a. C. Las Amazonas, que combatieron a los héroes masculinos griegos, no eran mujeres normales sino semejantes a monstruos; así que se podían tomar una que otra licencia en su representación. Se suponía que cercenaban su pecho derecho para dejar así libre ese brazo para la batalla; un detalle que el escultor no tomó en cuenta pues cualquier tipo de deformidad física repugnaba a los griegos y los empujaba a la burla. A lo largo de la historia occidental algunos hombres inquietos por sus proezas, registraron haber visto Amazonas, principalmente los conquistadores que navegaron a lo largo del gran río suramericano, llamado ahora el río Amazonas. (Erich Lessing / Art Resource, Nueva York)



16. Panel del siglo v a. C., del friso en el pequeño templo de *Athene Nike* (Atenea de la victoria) en la Acrópolis ateniense. En un ejemplo particularmente delicado de los velos usados para sugerir desnudez, sin desvestirse en realidad esta Atenea aprieta la correa de su sandalia. (Acropolis Museum, Atenas / Bridgeman Art Library)

17. Una herma de Sifnos de finales del siglo VI a. C. Las hermas son pilares de piedra con la cabeza del dios Hermes en la parte superior, y por lo general lucen un falo erecto. Se erigían en las fronteras —pues Hermes es el dios de las fronteras— y ciertamente eran arte público y no privado. He puesto esta ilustración en este aparte para enfatizar que las hermas no pertenecían en forma alguna a la tradición de la idealización. Por el contrario, son los sobrevivientes de un pasado distante y su inspiración se encuentra en una noción completamente común a las culturas primitivas: que es posible mantener alejado al mal y a los que desean el mal con un signo mágico que tiene un poder independiente. Una de sus variantes, aún entre nosotros, es la serpentina de oro que algunos italianos del sur se cuelgan del cuello para protegerse de *il malocchio* (mal de ojo). (Giraudon / Art Resource, Nueva York)



18. Sexo en una copa ática del año 480 a. C. aproximadamente. La penetración por detrás, ya fuera para tener sexo anal o vaginal, era la posición preferida por los griegos, no siendo el contacto interpersonal su fuerte. Las letras que descienden verticalmente de la boca del hombre forman la frase en griego para «¡Quédate quieta!». (Douris, *Kylix [copa de vino] con escena erótica*. Grecia, período arcaico tardío. Lugar de manufactura: Atenas, Ática, Grecia. Cerámica roja. Altura: 7,8 cms., Diámetro: 21,2 cms. Museum of Fine Arts, Boston. Donación de Landon T. Clay [1970.233]. Fotografía © 2004 Museum of Fine Arts, Boston)

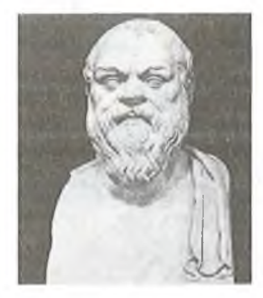




19. Una orgía en la fase final de un simposio, en una copa de vino ática, del año 510 a. C., aproximadamente. Es difícil saber si la figura «suertuda» —que da y recibe a la vez— es hombre o mujer, ya que en este período la convención era dibujar a hombres y mujeres con los mismos rasgos; las mujeres se diferenciaban sólo por los pechos y por la ausencia de genitales exteriores. Esta figura —que está siendo golpeada con una sandalia por el hombre que la penetra por detrás— probablemente sea hombre pues tiene un peinado menos arreglado que el de la única mujer. No obstante, la mujer que practica la felación a la derecha también parece ser penetrada por detrás; lo que puede significar que este patrón se repetía en los dos extremos de la copa antes intacta. La mujer a la derecha es una *hetaira*, no sólo porque aparece desnuda sino porque ha permitido que su rostro se le distorsione, algo impensable para la clase de los ciudadanos. (Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, Nueva York)



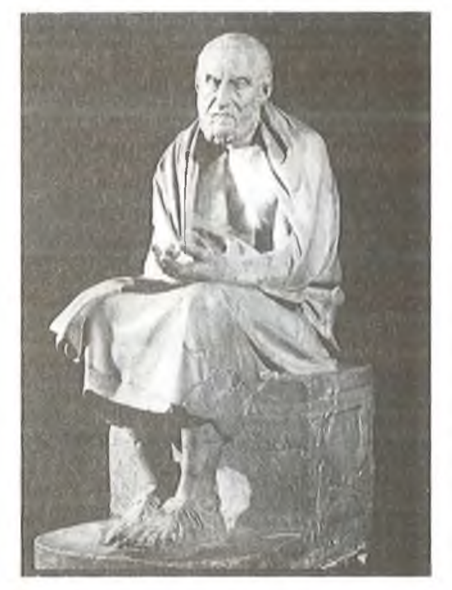
20. Actores en la escena de una comedia no identificada en un *Krater* (cuenco) de comienzos del siglo IV a. C. Llevan máscaras cómicas, genitales cómicos y relleno en las nalgas. (*Crátera de la región de Apulia, en cerámica roja*, atribuida al Pintor de Coregos. Cortesía del J. Paul Gatty Museum, Malibú [96.AE.29])



21. Un Sócrates estilo sátiro en una copia romana de mármol de un bronce de finales del siglo IV a. C. por Lisipo; casi con toda seguridad tiene un fiel parecido. (Vatican Museum, Roma © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlín)

22. Platón en un mármol romano copia de un bronce de finales del siglo IV a. C., hecho por Silanión, probablemente moldeado en vivo. (Cortesía de Ny Carlsberg Glyplotek, Copenhague)





23. Un abatido Demóstenes, quien intentó advertir a los atenienses sobre la amenaza de Macedonia, en una copia romana de una estatua que fue erigida en el *agora* a comienzos del siglo III, como un silencioso símbolo de la oposición ateniense al dominio macedonico. Su atuendo sencillo y su gesto reflexivo tienen el propósito de contrarrestar la arrogancia de los macedonios. (Cortesía de Ny Carlsberg Glyplotek, Copenhague)



24. El filósofo estoico Crisipo, reconstruido de fragmentos de una estatua esculpida a finales del siglo III a. C. Aquí aparece como un profesor, lo fue en vida, sin ninguna intención de idealización. Los estoicos fueron llamados así porque su fundador, Zenón de Citio, enseñó en la Stoa Poikile en Atenas. (Erich Lessing / Art Resource, Nueva York)

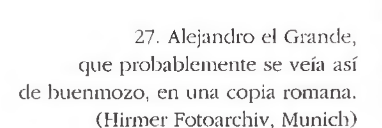


25. «El Heracles Farnesio» (Hércules para los romanos), una copia romana de un bronce de Lisipo. El cansado héroe sostiene detrás de su espalda las manzanas doradas de la inmortalidad, que obtuvo en el último de sus trabajos. La imagen de Lisipo se convirtió en el *look* aceptado de Hércules para el resto de la antigüedad. (Foto Pedicini / Index, Florencia)



26. «El Apolo de Belvedere», copia romana de un bronce de finales del siglo IV a. C., fue desenterrado en el siglo XV de nuestra era. Por largo tiempo considerada como «la consumación de lo mejor que la naturaleza, el arte y la mente humana pueden producir» (en palabras de Johann Winkelmann, un crítico de comienzos del neoclásico), la estatua ha perdido algo de su prestigio anterior, en una época que prefiere menos refinamiento.





27. Alejandro el Grande, que probablemente se veía así de buenmozo, en una copia romana. (Hirmer Fotoarchiv, Munich)

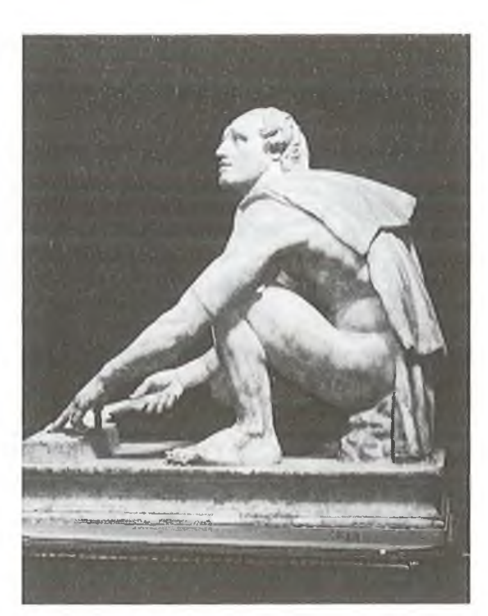


28. Un lider celta suicidándose después de asesinar a su esposa, en una copia romana de un griego en bronce original de finales del siglo III a. C. Al cambiar el curso de la batalla en contra de los celtas, el lider y su esposa escogen la muerte —en el mundo antiguo, el máximo acto de coraje— antes que rendirse. Esta formaba parte de un grupo más grande de figuras, ensambladas como monumento en el Pergamon asiático, que incluía la famosa estatua del Galo moribundo (ver *Cómo los irlandeses salvaron la civilización*, volumen I de esta serie). (Giraudon / Bridgeman Art Library)



29. Laocoonte y sus hijos, que John Boardman describe como «uno de los mejores ejemplos del alto barroco helenístico», por «su angustioso sufrimiento retórico.» Elaborada cerca del año 200 a. C., fue redescubierta en Roma en el año 1506. Miguel Ángel fue el primer artista en verla, y le produjo un poderoso impacto como también a los escultores futuros. Más de nuestro gusto que el «Apolo de Belvedere» [Figura 26]. (Lauros / Giraudon / Bridgeman Art Library)

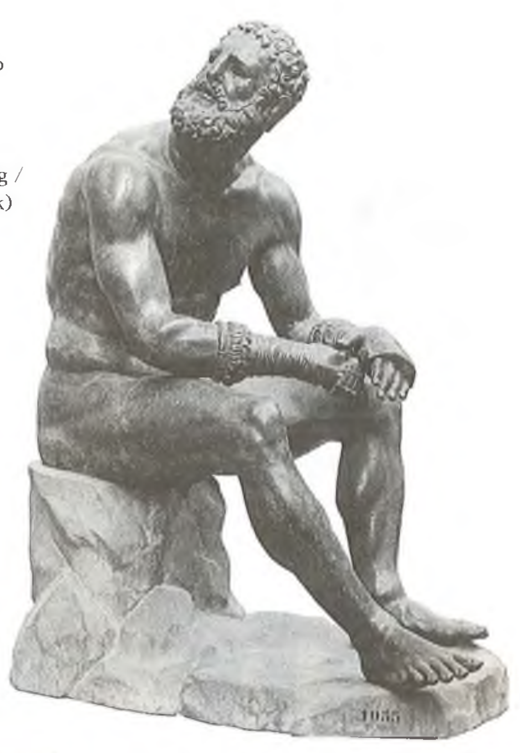




31. Sirviente escita de Apolo, afilando su cuchillo, el que va a usar para desollar a Marsias. La expresión del escita, ya sea de estupor, astucia o crueldad, lo sitúa entre aquellos que «hacen su deber» sin pensar en las consecuencias morales. Las dos estatuas son copias tardías de obras helenísticas. (Alinari / Art Resource, Nueva York)

30. El lamentable sátiro Marsias, atado de las muñecas a un árbol y a punto de ser desollado vivo por Apolo por atreverse a desafiar al dios a una competencia musical; un ejemplo de lo que sucede con aquellos que en su *hubris* se atreven a ponerse en el mismo nivel de los dioses. (Alinari / Art Resource, Nueva York)

32. Un bronce helenístico original, llamado el «Boxeador Terme», una figura triste y brutalizada. (Erich Lessing / Art Resource, Nueva York)





33. Un niño sacándose una espina del pie.



34. De una agrupación helenística, un sátiro totalmente despierto al comienzo de una parranda atrae a una joven *bacante* (o *ménade*) hacia el baile. (Tosi / Index, Florencia)
35. *Niña sentada en una roca* (del grupo *Invitación a la danza*). (Foto de Yves Siza © Musée d'art et d'historie, Ville de Genève)

36. Hermes con Dionisio infante, posiblemente un mármol original del siglo IV a. C. por Praxiteles pero derivado de la tradición *kouros* de mostrar a la juventud de pie; aquí con el detalle innovador del pie izquierdo levantado. (Alberti / Index, Florencia)





37. Un sátiro con Dionisio niño, una copia en mármol del original en bronce de finales del siglo IV a. C., probablemente de Lisipo, que parece casi una respuesta al tratamiento más suave que le dio Praxiteles [Figura 36]. El contraste entre niñez y vejez es similar a las representaciones del año viejo y el año nuevo, la era que termina y la era que llega. (Colección privada / Bridgeman Art Library)



38. Dionisio mágico, después de haber convertido a unos piratas en delfines, navega por el mar de color vino tinto mientras de su mástil brota una parra; al interior de una jarra de figura negra del siglo VI a. C., hecho por el maestro ceramista Exekias. En ningún sentido «realista», pero evidencia cómo Dionisio fue retratado originalmente. (AKG Londres)



39. Un sátiro embriagado y dormido, conocido como el «fauno Barbarini», probablemente copia de una obra helenística del año 200 a. C. (The Art Archive / National Glyptothek, Munich / Dagli Orti)



40. Mármol helenístico de una vieja mujer del mercado, en camino a celebrar un festival, probablemente el de Dionisio. (The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1909 [09.39]. Todos los derechos reservados, The Metropolitan Museum of Art)



41. Un sátiro helenístico abordando a una «ninfa» que realmente es un hermafrodita; como revela una vuelta alrededor de la estatua. (Albertinum, Dresde)



42. «¡Dionisio ya viene, Dionisio ya viene!». Con toda certeza ha llegado, en este piso de mosaico del siglo IV a. C. en Pella. (Photostock, Studio Kontos, Atenas)



43. Un bailarín fálico en arcilla del año 200 a. C. aproximadamente. (The Walters Art Museum, Baltimore)



44. Un jorobado masturbándose, bronce del año 200 a. C. aproximadamente. (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo)



verticales de bolsillo es un sello editorial
de Grupo Editorial Norma.

verticales de bolsillo
Ronda de Sant Pere, 5, 4.ª planta, 08010 Barcelona
(Grupo Editorial Norma)
www.norma.com

Primera edición: marzo de 2008

Diseño de la colección: Compañía
Imagen de cubierta: © ALBUM

Director de producción: Rafael Marfil
Producción: Marta Costa

ISBN: 978-84-92421-10-7
Depósito Legal: NA-200-2008
Maquetación: Pacmer, S. A.
Impreso y encuadernado por Rodesa

Impreso en España – *Printed in Spain*

ESTE LIBRO, COMPUESTO EN TIPOS GARAMOND LIGHT,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR, EN PAPEL OFFSET
AHUESADO DE 70 GR, EN MARZO DE 2008,
EN LOS TALLERES DE
RODESA